

主编 董健 执行主编 马俊山

南大戏剧论丛

中文社会科学引文索引
(CSSCI) 来源集刊

第十卷 · 2



责任编辑 黄隽翀
责任校对 徐超
封面设计 冯晓哲

江苏高校优势学科建设工程资助项目 (PAPD)

南京大学中国文学与东亚文明协同创新中心资助项目

南京大学985工程项目经费资助出版项目

南京大学出版社
官 方 微 信



南京大学出版社官方网站

www.njupco.com

南京大学出版社官方微博

weibo.com/njupco



网络营销合作伙伴

当当网 www.dangdang.com

亚马逊 www.amazon.cn

京东商城 book.jd.com

博库书城 www.bookuu.com

文轩网 www.winxuan.com

上架建议：戏剧研究

ISBN 978-7-305-14879-8



9 787305 148798 >

定价：38.00元

主编 董健 执行主编 马俊山

南大戏剧论丛

第十卷 · 2

中文社会科学引文索引
(CSSCI) 来源集刊

图书在版编目(CIP)数据

南大戏剧论丛. 第 10 卷. 2 / 董健主编. —南京：
南京大学出版社, 2015.3

ISBN 978 - 7 - 305 - 14879 - 8

I .①南… II .①董… III .①戏剧评论—中国—文集
IV .①J805.2 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 052207 号

出版发行 南京大学出版社
社址 南京市汉口路 22 号 邮编 210093
出版人 金鑫荣

书名 南大戏剧论丛(第十卷·2)

主编 董 健

执行主编 马俊山

责任编辑 黄隽翀

照排 南京紫藤制版印务中心

印刷 常州市武进第三印刷有限公司

开本 787×1092 1/16 印张 13.5 字数 278 千

版次 2014 年 12 月第 1 版 2014 年 12 月第 1 次印刷

ISBN 978 - 7 - 305 - 14879 - 8

定 价 38.00 元

网址: <http://www.njupco.com>

官方微博: <http://weibo.com/njupco>

官方微信: njupress

销售咨询热线: (025)83594756

* 版权所有, 侵权必究

* 凡购买南大版图书, 如有印装质量问题, 请与所购
图书销售部门联系调换

编辑委员会

编 委 (以姓氏笔画为序)

马俊山 吕效平 李兴阳 周安华

陆 炜 胡星亮 董 健 傅 谨

解玉峰

主 编 董 健

执行主编 马俊山

目 录

学术前沿

- 左翼戏剧是三十年代戏剧的主流吗？ 陆 炜 / 1
“新演出法”与杨村彬的大场面舞台调度 马俊山 / 13
“媒介互串”：电影的电视化趋向解析——国产电影发展中的新流变 罗慧琳 / 25

古典戏剧研究

- 戏剧三类——戏弄、戏文、戏曲 洛 地 / 34
论戏曲剧种的定义与明清以来的种剧 朱恒夫 / 56
论明代清唱的“叛逆”性 许莉莉 / 67
《拥双艳三种曲》与清初风情喜剧之艺术风尚 吴春彦 / 75
“戏曲”概念的确立及意义流变考 李秀伟 / 83

现当代戏剧研究

- 1946：国民党官办剧团的解散与分化——以中万、中电、中青为例 段 丽 / 94
“向心的表演”：演技的“磨炼”及“停滞”——论上海剧艺社表演艺术的成绩与局限
穆海亮 / 103
从中华剧艺社的遭遇看 1940 年代国统区“剧场荒”的成因 吴 彬 / 112
从《恨海》看分幕的变迁及其影响 侯 抗 / 122
论《暗恋桃花源》的艺术成就 胡德才 / 132
论沈虹光“小人物”剧中的主流意识 陈晶晶 / 140

----- 戏剧影视的跨文化跨媒体研究 -----

文化接受的一种模式：借用、想象与生成——以百老汇戏剧《黄袍》对中国戏曲的接受

为例 高子文 / 149

国族、阶层、性别：多元文化的投影与嬗变——白蛇故事当代演绎的三个版本解读

李 伟 / 158

“进口大片”二十年与国产电影的跨文化回响 杨 柳 / 170

走下镜框式舞台的戏剧——媒介进化视域下的戏剧传播 王 琪 / 181

论 3D 电影的沉浸性 汪黎黎 / 190

----- 学术评论 -----

学界独步 历久弥坚——评姚品文先生的朱权研究 孙书磊 / 197

----- 资料特藏 -----

南京大学文学院图书馆馆藏民国戏剧类刊物介绍 管嗣昆 / 203

编后记 / 208

CONTENTS

1	Theatre of the Left isn't the Mainstream of Theatre in the 1930s	Lu Wei / 1
2	Yang Cunbin's Direction for Grand Scenes Within the New Performance Mode	Ma Junshan / 13
3	On the Televisionization Trend in Chinese Film	Luo Huilin / 25
4	Three Kinds of Drama—Xinong, Xiwen, Xiqu	Luo Di / 34
5	The Definition of “Ju Zhong” and “Zhong Ju” Since Ming Dynasty	Zu Hengfu / 56
6	The Deviation from Original Melody: Singing Art in Ming Dynasty	Xu Lili / 67
7	<i>Three Works about Own double Beauties</i> and Art Fashion of Comedy in Early Qing Dynasty	Wu Chunyan / 75
8	A Study on the Construction and the Change of the Conception “Xiqu”	Li Xiuwei / 83
9	1946: The KMT Official Theatrical Companies' Disbandment and Differentiation	Duan Li / 94
10	On The Performing Art Achievements and Shortcomings of Shanghai Theatre Art Society	Mu Hailiang / 103

11	On the Causes of “Theatre Scarcity” in the KMT Controlled Area in 1940s From the Chinese Theatre Arts Association Encounter	Wu Bin / 112
12	The Change and Effects of Acts: A Perspective of <i>Sea of Woe</i>	Hou Kang / 122
13	On the Artistic Accomplishments of <i>The Peach Blossom Land</i>	Hu Decai / 132
14	The mainstream consciousness in Shen Hongguang’s “small potato” drama	Chen Jingjing / 140
15	<i>The Yellow Jacket</i> : A Case Study of How American Theater Accept Chinese Culture	Gao Ziwen / 149
16	On Three Contemporary Adaptations of the Old Story of White Snake	Li Wei / 158
17	The Development of Imported Income-sharing Films and the Cross-cultural Re- sponse of Domestic Films during Recent 20 Years	Yang Liu / 170
18	When Theatre Walked off the Stage—Chinese Theatre’s Communication in the Perspective of Media Evolution	Wang Jun / 181
19	Immersion on 3D Film	Wang Lili / 190
20	The Unique and Enduring Research: Review of Yao Pinwen’s Study on Zhu Quan	Sun Shulei / 197
21	Some Drama Magazines Collected in the Library of Liberal Arts School of Nan- jing University Guan Sikun Postscript	Ma Junshan / 203
	Postscript	Ma Junshan / 208

左翼戏剧是三十年代戏剧的主流吗？

南京大学文学院 陆 炜

摘要：过去所写的戏剧史著作存在左翼化的倾向，向人们提供一种左翼戏剧就是三十年代戏剧的主流的概念。这种概念与事实不符，使许多历史内容被遮蔽，影响了历史叙述的完整性和真实性。左翼戏剧就是三十年代戏剧主流的印象应该消除。

关键词：三十年代 左翼戏剧 时代精神 创作潮流

此处所说的“三十年代”，实指 1930 年到 1937 年，因为自 1937 年 7 月卢沟桥事变爆发，抗日战争开始，中国的政治、社会以至戏剧就是另一个面貌了。本文以下所说“三十年代”，皆指 1930—1937 年时期。

为什么要提出“左翼戏剧”是不是三十年代戏剧主流的问题呢？因为过去所写的中国现代戏剧史著作存在着左翼化的倾向（程季华的《中国电影发展史》也存在着同样的倾向）。如果略述其表现，则第一，把三十年代戏剧描述得基本就是左翼戏剧。第二，在书写现代戏剧史的时候，突出中国共产党领导的因素，凡是涉及党的领导和影响的戏剧史内容，就叙述详细，反之则简略或者忽略（例如对于国民党政府，只说其如何破坏戏剧运动，对其基本的文化政策、机构及举措却无论述）。第三，把所有靠近共产党的剧作家都划入左翼戏剧运动的范围，把所有涉及阶级内容、抗日内容、具有进步倾向的剧作都看成左翼的或者是受左翼戏剧影响及其延伸的剧作。这种偏向，普遍表现在大陆的现代戏剧史著作中，例如在陈白尘、董健主编的《中国现代戏剧史稿》（中国戏剧出版社 1989 年初版，2008 年再版）中就表现明显，在葛一虹主编的《中国话剧通史》（文化艺术出版社 1990 年版）中表现得更为突出。这种偏向的形成，当然有着大陆写作的戏剧史要突出中国共产党的影响的主观因素（台湾写作的中国现代戏剧史著作有相同的问题，就是把现代戏剧取得的成就都说成是国民党领导的结果）；而客观上说，在现代戏剧史上，虽然国民党是掌权的政党，但共产党在话剧界的影响却比较大，这一客观事实也成了戏剧史写作的偏向的重要基础。

如果说上述偏向的存在早就被一些戏剧史学者觉察到的话，那么自 2000 年以来，笔者的这种感觉就更为清晰和强烈了。原因在于自 1990 年以来笔者参与编纂了大型工具书《中国现代戏剧总目提要》（南京大学出版社 2003 年版）。该书从 1989 年着手到 2003 年出版，经历了十四年，搜集了自 1898 年至 1949 年的剧目 4 492 个，每个剧

目都写出了 800—1 500 字的内容提要,解决了中国现代戏剧到底产生过多大数量的剧本的问题,剧本内容也可以一览而知。十年之后,我们又用一年时间修订,补充了一千多个剧本,使收录的现代剧本达到 5 830 个(修订本由中国戏剧出版社 2013 年 12 月出版)。当比较完整的资料放在面前的时候,可以发现其实左翼戏剧的剧本在左翼戏剧运动那个时间段产生的剧本总数中所占的比例很小。

毫无疑问,戏剧史写作的左翼化倾向的确存在,它对戏剧史上的许多内容起了遮蔽作用,影响了历史书写的完整性和真实性,是一种必须纠正的倾向。但纠正起来不容易。本文就从左翼戏剧是不是三十年代戏剧的主流说起。

左翼戏剧的起讫和范围问题

左翼戏剧运动是三十年代戏剧首先引人注目的戏剧现象。由于受到重视,回忆文章多,其经过始末、有过哪些机构、成立过哪些剧团、有些什么人、演过什么戏,资料都比较详细。戏剧史著作中的叙述也比较完整。其大略如下:

1. 左翼戏剧运动的兴起 1929 年 10 月,党领导的上海艺术剧社成立(1930 年 1 月和 3 月两次公演,然后被查封),这是第一个从事“无产阶级戏剧”的组织。1930 年 3 月,在共同斗争中互相支援的上海的剧社成立了“上海戏剧运动联合会”(但上海戏剧协社取中立态度,不久又想退出)。1930 年 4 月,田汉发表了名为《我们的自己批判》的长文(七万多字,占据了《南国月刊》一期的全部篇幅),宣布“转向”,即把过去表达“五四”精神的戏剧叫做“小资产阶级倾向”,告别过去,转到追求“无产阶级戏剧”的方向。受到田汉“转向”的带动,并且受到上海艺术剧社、南国社于当年先后被查封的刺激,“上海戏剧运动联合会”于 1930 年 8 月改组成为“中国左翼剧团联盟”。由于各剧社情况复杂,内部意见不一,该组织又在 1931 年 1 月改组为以个人名义参加的“中国左翼戏剧家联盟”,简称“剧联”。“剧联”属于党的文委领导,设有党组,是继“左翼作家联盟”之后在中国共产党直接领导下成立的又一个左翼文艺组织。1931 年秋在“左联”机关刊物《文学导报》第一卷第六、七期合刊发表了《中国左翼戏剧家联盟最近行动纲领》,宣布“无产阶级戏剧”才是戏剧运动的方向,强调戏剧的政治宣传作用,把戏剧看做政治的“辅助工具”,要求创作反映工人、农民受压迫和反抗的剧作,以本联盟独自演出、辅导工人演出、与工人联合演出三种形式表演戏剧,并且在各地成立“剧联”的分盟。与“剧联”成立同时,建立了“剧联”的骨干剧团大道剧社。左翼戏剧运动至此正式开始。

2. 左翼戏剧运动的展开 “剧联”在上海的活动最活跃,又以上海的组织为总盟,在各地发展分盟。1931 年 2 月成立南通分盟,1932 年 2 月成立北平分盟,1932 年 4 月成立“剧联”杭州小组,1932 年 4 月成立武汉分盟,1933 年夏成立广州分盟,1933 年

夏成立南京分盟。其他还有“剧联”青岛小组、绥远小组、成都分盟等。但各分盟存在时间都很短。每个分盟大体都有一个到几个剧社。

3. 左翼戏剧运动的改变方针和结束 左翼戏剧运动始终是受到国民党政府的反革命“围剿”的(封锁、限制、查封剧社、抓人等形式)。为了打破封锁,1935年春节期间,经田汉提议,由影剧界的明星金焰、王人美、胡萍、英茵、王莹、袁牧之、刘琼、赵丹、郑君里等临时组成的上海舞台协会以强大阵容演出了田汉的新作《回春之曲》和《水银灯下》,收到轰动的效果。受此启发,“剧联”党组决定改变方针,使左翼剧运向联合中间派力量发展,向“灰色”发展,向提高剧场艺术发展。于是成立了由戏剧界、电影界著名人士组成的上海业余剧人协会这一公开的演剧团体。上海业余剧人协会于1935年6月第一次公演,演出易卜生的《娜拉》,1935年9月第二次公演,演出果戈理的《钦差大臣》,皆影响巨大,在观众中建立了声誉。1935年冬,中共中央关于建立抗日民族统一战线的精神传到上海,为贯彻这一精神,上海党组织决定自动解散文委及其领导的左翼文化团体。左翼戏剧家联盟遂于1935年底(一说1936年初)解散。

从上述情况来看,左翼戏剧运动的开始,可以从1931年1月左翼戏剧家联盟正式成立算起,但也可以从1930年算起,因为这一年1月就有上海艺术剧社第一次公演,接着就有田汉的“转向”带动上海的戏剧团体集体转向。而该运动的结束,则应该是1935年底。这个时间段占据了1930年至1937年的大部分时间(八年中的六年)。从范围来看,左翼戏剧运动在地域上不限于根据地上海,还扩展到北京、南京这样的中心城市以及广州、杭州、青岛等地,具有全国性。《中国话剧通史》一书叙述“左翼戏剧运动时期的戏剧”的部分分四个小节,前三节皆叙述左翼戏剧运动,第四小节叫做“北方的话剧活动”,叙述了熊佛西的定县“农民戏剧”、唐槐秋的中国旅行剧团和曹禺的戏剧创作三件事。照此叙述格局,读者的印象就是:除了这三件事,1930年至1935年的中国戏剧就是左翼戏剧,左翼戏剧自然就是三十年代戏剧的主流。

但要是翻阅《中国现代戏剧总目提要》,就会得出不同的印象。该书收录了1930年至1935年创作的中国戏剧剧本接近1000个。据笔者统计,近一千个剧本中,左翼戏剧作品只有38个,不到总数的二十分之一。

这个数字有点出人意料。于是首先会想到是否统计有误。“有误”的情况无非两种:一种是,什么样的剧本算左翼戏剧,统计的时候标准过严了;另一种是,许多左翼戏剧存在过,但《中国现代戏剧总目提要》并没有收录,把它们遗漏了。

先说什么样的戏剧算左翼戏剧,统计标准会不会过严?这个问题基本上不存在。因为笔者的统计是依据《中国现代戏剧总目提要》写出的剧情提要,不是凭剧名做判断的。从分类看,产生于江西苏区的“红色戏剧”(71个)不算左翼戏剧剧本,纯粹的反映日本侵略东北及造成的苦难,要求抗日的剧本也不算左翼戏剧剧本(这在三十年代就被算作“国防戏剧”的)。而观察内容的时候,根据的是《中国左翼戏剧家联盟最近行动

纲领》提出的左翼戏剧的标准：“剧本的内容……从日常的各种斗争中指出政治出路——指出在半殖民地中，中国无产阶级所负的伟大使命，指出他们彻底反帝国主义、反豪绅地主阶级的国民党、反黄色与右倾的欺骗，拥护苏联及中国苏维埃与红军。”^①从剧本的实际看来，情况要简单得多，因为剧本中直接提出打倒国民党、拥护苏维埃、参加红军的情况还未有发现；深入描写社会经济、政治运转以至隐含或预示资本主义灭亡的情况也未有发现。剧本通常的面貌是反映工人（也有涉及农民）的苦难生活，然后要求工人起来斗争。笔者对此的把握是：1. 直接写工人斗争的算左翼剧本；2. 写工人农民的苦难生活，结尾预示着应该起来斗争（包括要罢工、要参加义勇军或者泛泛地说不能再这样下去了）的也算左翼剧本；3. 没有提出如何斗争，只是写工人生活苦难的也算（如田汉的《母亲》，根据高尔基小说改编，仅写了工人打老婆，被儿子制止，也算。但写了生活苦难，结尾归结为政府救济不力，慈善机构虚设，或者喊“中华民国万岁”的不算）。这样掌握下来，只有那种所写生活苦难来自帝国主义势力欺压（如租界的外国兵坐车不给钱、打人、强奸妇女），结尾要起来斗争甚至参加义勇军的剧本才算左翼剧本有点疑惑。但这种情况仅涉及两三个剧本，也算做了左翼剧本。这样掌握标准，不能算过严。

再说遗漏问题。遗漏肯定存在，哪怕《中国现代戏剧总目提要》的初版编纂和再版修订用了十几年，遗漏还是难免。问题在于，遗漏具体是什么情况，估计可能的遗漏数字是多少？首先，我们应该注意到左翼剧团活动是处在“战斗”状态中的，于是反映工农疾苦和斗争的左翼戏剧就经常是仓促上阵，可能比较粗糙，所以许多戏剧根本就没有剧本留下来，也就无法收录。但这种情况会在回忆录中留下痕迹，就是提到某某剧团曾经演过的某戏的剧名，例如北平分盟演出过于伶创作的《瓦刀》，上海工人剧团演出过的《谁是朋友》、《血衣》等。这种提到剧名但没有收录的剧本约有二十个。回忆录没有提到剧名但可能存在过的戏剧有多少则无法可知。不过，要知道左翼剧团存在的时间大多很短，演出的次数也有限，而经历者的回忆录又比较细致，所以对于演出过但没有留下印象的剧目数字也不能做过大的设想。如果换一种思路，那么可以注意到在关于左翼戏剧的回忆中提到过的左翼剧团的名字就有近二十个，蓝衣剧社（即工人剧社）的数字一说有七八个以上，一说有二十个。这样就有了四十个或者五十个剧团，可以设想，每个剧团创作一个左翼戏剧就有了五十个，创作两个左翼戏剧就有了一百个。但这样的设想是不符合实际的。首先，这些剧团并不是同时存在的，而是一个剧团垮了，又组织起一个新的来，或者换一个剧团名字，每个剧团存在时间多数是半年，存在一年以上的非常罕见，所以并没有同时存在过四五十个剧团。第二，存在时间这么短

^① 《中国左翼戏剧家联盟最近行动纲领》。转引自葛一虹主编《中国话剧通史》，文化艺术出版社 1990 年版，第 123 页。

的剧团，其创作能力是弱的（有没有创作能力，要看该剧团是不是刚好有自己的剧作家，如北平芭莉芭剧团有于伶、张季纯，杭州五月花剧团有刘保罗。左翼剧团中的大部分没有这个条件），所以左翼戏剧的办法是上海总盟给各地分盟提供可演出的剧本。存在时间很短的剧团一组织起来就要演出，其合理的选择（也是普遍的情况）是：演一些流行的、估计有效果的剧本，而不是依赖自己的创作。所以，对于每个剧团可能的创作数字也不可做过大的估计。考虑到上述情况，我们放宽地估计遗漏的左翼戏剧数字是被收录的数字的两倍，那么遗漏的加上收录的，总数字就是 114 个的规模，在近 1 000 个中还是少数。并且，如果估计因未找到剧本而未收录的情况，那么非左翼的戏剧就也要考虑这种情况了。

显然，左翼戏剧数字很少让人难以接受，原因是过去戏剧史的写法给人造成了左翼戏剧是主流的印象。实际上，左翼戏剧开展的起讫和范围并没有印象中的那么长和大。第一，在左翼戏剧运动之外，还存在着广大的中间派的和少量右派的戏剧，它们的规模比左翼戏剧大得多，只是没有被叙述。第二，对左翼戏剧运动本身的印象应该去掉水分。从起讫来说，1930 年的势头很猛，但毕竟是刚兴起，左翼戏剧的创作还少。1932 年起，戏剧运动进入低潮，左翼戏剧相应地也是如此。而从 1935 年起，左翼戏剧运动已经转变方针，原来的左翼路线实际上已经被放弃。从范围来说，左翼戏剧运动虽然是扩展到各地，但一个分盟不过有一个或先后有几个剧团，一个剧团不过进行过一次或两三次演出。第三，左翼戏剧运动所演的戏剧大部分是抗日剧，而不是“无产阶级戏剧”。工人剧团演出的可能反映工人生活的较多，但各地分盟基本上都是“九一八”事变后成立的，从回忆起的演出剧目看，所演剧目绝大多数都是抗日剧目。左翼剧团演出抗日剧目应该属于左翼戏剧运动，并且成绩突出，但抗日剧目并不是左翼戏剧。考虑到这些情况，过去的印象应该修正，左翼戏剧数字很少的事实就能够面对了。多年以来，我们没有编出过一本左翼戏剧剧本集，在《中国新文学大系》（1927—1937）的戏剧卷中也只能选入个把左翼戏剧剧本，正是这种事实的反映。

三十年代的时代精神和戏剧创作潮流

这一节的文字要换一个角度。这个转换顺理成章：如果说左翼戏剧数量很少，不是主流，那么主流是什么？换句话说，占据近千个作品的大多数的作品写的是什么？它们能够反映时代的精神和面貌吗？于是我们转而讨论三十年代（也即 1930—1937 年期间）的时代精神和创作潮流问题。

简单地说，三十年代的时代精神是“建国”和“抗战”两大主题，三十年代的话剧创作潮流也是以“建国”、“抗战”为两大主题。

1930 年至 1937 年这一段时期，在国民党官方的历史叙述中属于中华民国的“十

年建国时期”(1927—1937),这是从北伐军打到长江流域建立南京政府的1927年算起的。“十年建国”的说法有正确的一面,因为在这个时期中,中国的经济飞速发展,文化、教育、社会建设皆走上了轨道。期间GDP的增长,由于起点较低,增长速度明显高于改革开放后中国的增长速度,类似于新中国初建的五十年代的情况。但这里关键的东西不在于政府的口号是“建国”、历史教科书的提法是“建国”,不在于有“建国”的政绩、数字可以为据,关键是历史潮流。自辛亥革命推翻清朝统治之后,中国的历史潮流自然就是要建设现代化的国家。但袁世凯时期,从推行宪政到复辟帝制到护法战争,表明中国还在解决政治走向问题。北洋政府时期军阀战争不断,表明中国还需要解决清政府崩溃后形成的军阀割据局面问题。到了大革命之后的南京政府时期,前一问题已不存在,后一问题也基本解决了。于是,作为历史潮流的“建国”自然成为时代精神。

但所谓“十年建国时期”和新中国初建的统一、稳定局面又是大不相同的。这十年是动荡不安的。首先是国民党1928年发动“二次北伐”,统一了中国。但1929年发生了中央势力和广西势力间的“蒋桂战争”(1929年3—6月)。此战还没结束,又发生了1929年5月至1930年初的中央势力和西北的冯玉祥势力之间的“蒋冯战争”。接着又是1930年3月至11月的“中原大战”(蒋介石与冯玉祥、阎锡山势力的战争,又称“蒋冯阎战争”)。这些战争刚结束,蒋介石就从1930年12月开始,发动了对江西苏区的接连五次“围剿”,一直延续到1934年。而此期间,发生了1931年的“九一八事变”、1932年1月的“上海抗战”、1932年3月的伪满洲国成立、1933年的日本攻占热河、1933年的“福建事变”。1935年发生了“华北五省自治”运动。1936年发生了“西安事变”。中国的这十年不只是动荡不安,简直是惊恐的十年!其时代精神还是“建国”吗?

分析一下可以发现,虽然“蒋桂战争”、“蒋冯战争”和“中原大战”规模都非常大,但都是几个月就结束了。原因在于参战的军队都是共同北伐的军队,领导者都是国民党党员,他们在政治理想、治国方略上没有分歧,所以各地方派系发难时,打的全是“护党救国军”旗号。这些战争纯粹是国民党内各派争夺地盘的斗争。所以蒋介石才能以中央的政治优势和财政优势,运用收买分化加军事打击的方法迅速打垮对手。因此,这几场战争虽然规模大,但并不影响人心和历史的走向,反而是一个走向稳定的整合过程。正是在这一过程完成之后,蒋介石才觉得坐稳了天下,于是腾出手来“围剿”苏区和红军。共产党是蒋介石党国的“心腹之患”,但在当时,共产党还只能在局部地区建立根据地。所以,中国社会三十年代的总的精神还是“建国”。

三十年代真正对“建国”主题形成挑战的事情是日本的侵略,正如当今的表述那样,中国现代化的进程又一次被日本的侵略所阻断。1931年,“建国”正是刚入佳境,“九一八事变”爆发,日本占领了东三省。南京政府的“不抵抗政策”臭名昭著,但也有其不得已的一面。蒋介石对于日本想要灭亡中国是看得清楚的,以孱弱的国力与日本

开战极其危险。东北地区有一百多万平方公里(包括今东北三省和今内蒙古东北部)，超过日本国土的三倍。这么大的国土被占，足以构成开战的理由，但硬是当做“事变”处理，这是巨大的惊人的忍让。其思路是，要抗战就要增长和积蓄国力，就得坚持“建国”，“不得轻言抗战”。但坚持“建国”而忍让，日本又步步进逼，占领东北后，便成立伪满洲国，又声称“热河是满洲的一部分”而攻占热河，1935年再搞“华北五省自治”运动，南京政府仍然以退让求缓和，与日本签订了“何梅协定”。可是，到了华北五省允许日本驻军、要自治成为日本势力范围的程度，中国难道还有再退让的余地吗？所以，中国从“九一八”之后就陷入“建国”还是“抗战”的纠结中，到了1935年，纠结已成为巨大的焦虑。产生于1935年并在后来成为中华人民共和国国歌的《义勇军进行曲》喊出“中华民族到了最危险的时候”、“起来！起来！”正是对于企图苟安、“建国”的整个中国的最急切的呼喊，是时代焦虑的最强烈的表达。这种焦虑酿成1935年的“一二九运动”，喊出“华北之大，再也放不下一张平静的书桌了”！这种焦虑酿成1936年的“西安事变”，发展到要捉蒋、杀蒋、逼蒋抗日的地步！直到卢沟桥事变爆发。所以，三十年代的时代情绪是什么，答案是极为清晰的，这就是纠结和焦虑：坚持“建国”还是起而“抗战”的纠结，对于中华民族危亡的焦虑。抗战，不能不兴起为又一个时代性的主题。

如果明确意识到“建国”、“抗战”是该时期的两大主题，三十年代的戏剧的面貌就能一目了然。大体上1935年以前，“抗战”主题的作品虽有出现，但建国主题还是主流；1935年以后，提出“国防戏剧”口号，“抗战”主题成了主流，虽然“建国”主题的作品仍然很多，但已经退居第二主题。

建国主题的作品，并非直接倡导和歌颂“建国”，因为“建国”是根本用不着倡导和论证的。所以其具体表现可表述为“反映生活，研究社会”。这类作品产生了许多文学名著，三十年代的文学创作在挣脱了几千年封建统治的中国终于可以建设新的国家的视野下，变成了用人道主义的视野对社会本身的观察和研究。茅盾最出色的作品《子夜》和《林家铺子》、巴金最出色的作品《家》、老舍最出色的作品《骆驼祥子》以及叶圣陶的著名小说《多收了三五斗》、夏衍的著名报告文学《包身工》，全都出现在1930—1937年期间，全都是这种“研究社会”的作品。它们体现出创作的潮流。

至于戏剧创作的潮流，由于有近一千个剧本的内容提要可供翻阅，描述起来就比较容易。近千个剧本中，除去苏区的红色戏剧和左翼戏剧，其他的有不足900个。900个中，三分之一是抗日主题的剧作，其他的还有约600个。600个中可以分为几类。第一类是历史题材，包括描写民国先贤的事迹(如写黄花岗烈士、写秋瑾、写辛亥革命和北伐战争的斗争等)，也包括写古代历史的历史剧，可以说总的精神在于阐发建设现代中国的精神资源。这一类占据了600个中的五分之一。第二类比较驳杂，包括要求识字、宣传讲究卫生、提倡社会合作、宣扬从古以来的好的道德，还有对人生哲理的思考的剧本。这一类总的精神大体在于社会教育。这一类也占了600个中的五分之一。

第三类最多,占据了 600 个中的五分之三。其内容,包括反封建、反迷信,反映种种社会问题,反映青年的人生奋斗。其中继续着“五四”时代戏剧的模式,以婚姻爱情题材写反封建主题的剧本相当多,但更多的作品呈现出如下模式:各种场景中的主人公(最多的是青年,当然也有其他人物)怀着“五四”以来、辛亥革命以来的道德观念和社会理想寻找自己的人生道路,在这种探索和奋斗中,遭遇的障碍是封建势力、社会问题。总体来看,这三类作品大体可归入“建国”主题的范围。

“抗战”主题的戏剧从 1932 年就已经出现,提出“国防戏剧”口号以后成为创作的主流,这种现象自然合理,无须解释。需要说明的是这一时期此类戏剧的具体面貌。由于“建国”是三十年代社会的基本主题,所以要求中国人从“建国”的迷梦中清醒过来,从过正常生活的状态中摆脱出来,成了这一时期“抗战”主题戏剧的基本内容。田汉的三幕剧《暴风雨中的七个女性》的开头写一个东北妇女来到上海寻求抗日的支持,发现上海人仍然过着正常的生活,绝望得一头跳进了黄浦江,就是这种内容的戏剧化的表现。描写日寇侵略的严重和紧迫、东北沦亡后人民的悲惨、悲愤、激越,要求人们警醒和奋起,就是这一时期抗战主题创作的内容和构思。1930 年至 1937 年卢沟桥事变爆发后的抗日戏剧无一不是这种面貌。

显然,以上两种主题的戏剧创作,就是三十年代戏剧的主流。

三十年代主要剧作家的剧作

本节文字,又转换一个角度:观察三十年代主要剧作家的剧作。这是因为,数量虽然能够说明问题,但主要剧作家的剧作更能清晰地反映创作主流的走向。——这一观察角度的转换,其实是上一节的内容(主流是什么)的延伸。

首先要注目的是田汉和熊佛西的剧作。因为这两位在二十年代就被剧界并称为“南田北熊”,此二人是进入三十年代的最重要的剧作家。

田汉及他领导的南国社的活动,从 1927 年起带动了南方戏剧运动的复兴,南国社是上海戏剧活动的领头羊。田汉 1930 年的“转向”带动上海的众剧社集体转向,田汉成为“左翼剧联”的执行主席。田汉三十年代的剧作为:《卡门》(1930 年)、《梅雨》、《顾正红之死》、《年夜饭》、《洪水》(以上 1931 年)、《姐妹》、《姊妹》、《乱钟》、《扫射》、《暴风雨中的七个女性》、《战友》、《一九三二年的月光曲》、《母亲》(以上 1932 年)、《雪中的行商》、《扬子江的暴风雨》、《旱灾》、《水银灯下》、《回春之曲》(以上 1934 年)、《暗转》、《梦归》、《械斗》、《黎明之前》、《洪水》、《号角》(以上 1935 年)。这些剧作中,《卡门》、《梅雨》、《顾正红之死》、《年夜饭》、《洪水》(此处指 1931 年的《洪水》)。1935 年的《洪水》是同名的另一剧作)、《姐妹》、《姊妹》、《一九三二年的月光曲》、《母亲》、《扬子江的暴风雨》都是左翼戏剧。田汉创作左翼戏剧较多,和他自觉地为左翼戏剧运动创作剧本有

直接关系。但从 1932 年的《乱钟》开始，“抗战”主题的戏剧就在创作中占据了绝对的多数，左翼戏剧就此基本绝迹（只有 1934 年创作了歌剧《扬子江的暴风雨》，主题主要是反帝爱国）。田汉的创作轨迹，反映了左翼戏剧进入 1932 年后已经落潮，也反映了田汉三十年代的戏剧创作主要是抗日主题。1933 年田汉没有话剧作品问世，原因在于他的精力投入了电影。田汉在三十年代的电影剧作有《母性之光》、《三个摩登女性》（以上 1932 年）、《民族生存》、《烈焰》、《肉搏》、《色》（以上 1933 年）、《黄金时代》、《风云儿女》（以上 1934 年）、《凯歌》（1935 年）。这些作品，除《色》以外全都拍摄上演了。其内容，《母性之光》、《三个摩登女性》、《黄金时代》、《凯歌》属于“反映生活，研究社会”，是建国主题的范围，其他都是呼唤抗战的。从质量和影响来说，田汉剧作当然是以抗日内容的为主，左翼戏剧中只有《梅雨》质量较高，抗日剧则《乱钟》、《暴风雨中的七个女性》、《回春之曲》、《械斗》等都是影响巨大的名剧。

熊佛西在“五四”时期就以剧作成名。1924 年赴美国哥伦比亚大学研究院深造，并继续创作戏剧六部。1926 年回国，接手陈大悲所办的北京国立艺术专门学校戏剧系，任系主任。该系 1928 年 6 月后隶属于国立北平大学艺术学院，熊佛西继续担任系主任、教授。他在艰难的条件下主持当时国内唯一的戏剧专门学校，任戏剧系主任五年半之久，还创办《戏剧与文艺》月刊、主编《晨报·剧刊》，并在该时期创作剧本十六个，因而成为北方戏剧运动的领军人物。正是由于这一地位，他被中华平民教育促进会邀请，1932 年元旦赴河北定县，进行农民戏剧的研究和实验，直到 1937 年卢沟桥事变爆发才停止。

熊佛西三十年代的剧作略为：《爱情的结晶》、《裸体》、《苍蝇世界》（以上 1930 年）、《模特儿》、《无名小卒》（以上 1931 年）、《锄头健儿》、《屠户》（以上 1932 年）、《牛》（别名《王四》，后改名《逼上梁山》，1933 年）、《过渡》（1935 年）。《锄头健儿》之前的作品写于其主持戏剧系时期，《锄头健儿》开始的诸作写于定县时期。熊佛西定县时期的“农民剧本”鲜明地描写了农民的苦难和反抗，但它们绝没有“无产阶级戏剧”的意思，因为整个定县的社会教育实验是属于“建国”范围的。熊佛西定县时期的创作和戏剧系时代的创作全都属于反映生活和研究社会的思路，属于“建国”主题的范围。

于是我们看到，田、熊两位的剧作分别体现着“抗日”和“建国”两大时代主题。

接下来应该注意的剧作家是夏衍。因为夏衍是现代主要剧作家中唯一以职业革命家身份投入文艺的人。共产党的力量打入戏剧界、打入电影界，夏衍都是主要的责任者和执行人。他领导成立了上海艺术剧社，成为左翼戏剧的引领者、推动者和领导人，他打入明星电影公司做编剧，是左翼电影运动的头号主将。所以，夏衍应该是最有左翼资格的剧作家了。这种身份是公认的，也是夏衍自己的自我意识，他的回忆录《懒寻旧梦录》就是以左翼文艺运动元老的身份展开叙述的。但夏衍的剧作中却并没有左翼戏剧作品。夏衍三十年代的剧作是：《都会的一角》、《中秋月》、《赛金花》（以上 1935

年)、《自由魂》(又名《秋瑾传》,1936年)、《上海屋檐下》(1937年)。其中《都会的一角》、《中秋月》都是独幕剧,都是以下层舞女和贫民生活为题材,似乎可以算左翼剧作。但其实它们是“反映生活、研究社会”的作品。在电影《十字街头》中,男主角找到一个报社的工作,他采写的报纸专栏是“都市风景线”,这是当时最流行的观察社会的思路,其实《十字街头》本身就是“都市风景线”。而夏衍的这两个剧本也就是采用“都市风景线”的角度,并没有无产阶级戏剧的意思。多幕剧《赛金花》是著名的“国防戏剧”。《秋瑾传》则是宣扬“民国先烈”的作品。而被誉为现实主义杰作的《上海屋檐下》又以描绘上海生活氛围著称,其主题是主人公以抗日使命而超脱个人感情纠葛。所以这些剧作都不是左翼剧作。扩而大之,说到夏衍三十年代创作、改编的电影作品《狂流》、《春蚕》、《上海二十四小时》、《风云儿女》(该剧是田汉写出故事梗概,夏衍写出分镜头剧本)、《自由神》、《压岁钱》,一向都算作左翼电影,其实它们几乎全都是“研究社会”的角度(只有《风云儿女》是呼唤抗日)。它们是左翼的人写的,算作左翼电影运动的范围没有问题。但其实质,是左翼的人在写具有进步倾向的剧本。这样的剧本非左翼的人也在写,而且并不是没有左翼戏剧的引领就写不出来。因为这些进步倾向鲜明的作品的产生,根源在于要表现“建国”和“抗战”两大时代性的主题,而并非由于倡导“无产阶级戏剧”。夏衍戏剧和电影作品的这种面貌不应该使人诧异,而应该令人欣慰。因为每一本戏剧史著作谈到左翼戏剧运动,都必然谈到该运动的“左”的倾向和“健康发展”的问题,夏衍创作的面貌其实就是“健康发展”的面貌。

再接下来需要注意的是洪深和曹禺两位剧作家。这是因为这两位在三十年代戏剧中都具有特殊的重要地位:洪深的“农村三部曲”(《五奎桥》、《香稻米》、《青龙潭》)一直被认为是左翼戏剧中表现农村阶级斗争的作品,无形中被视作给左翼戏剧创作撑台面的作品;而曹禺的出现则是三十年代的重大戏剧事件——他的剧作被看做中国话剧文学走向成熟的标志。

洪深被称为中国话剧的三大奠基人之一(另外两人是欧阳予倩、田汉),是影响极大的戏剧家,三十年代作品很多。这里只谈其“农村三部曲”。《五奎桥》(1930)、《香稻米》(1931)、《青龙潭》(1932)三剧公认的评价是描写的“坚实”。它们不是反映下层生活的困难,控诉社会的不平,而是具体地展开农村社会的政治、经济活动的描写和探讨,尤其是《五奎桥》直接表现了农民与地主豪绅的斗争,所以这三部戏往往被看做左翼戏剧的重大收获。但洪深自述三个戏的创作意图,“《五奎桥》所写的是农村中残留的封建势力。《香稻米》所写的是农村经济破产”,而《青龙潭》“所写的是‘口惠而实不至’的结果”^①。在《五奎桥》中,农民要拆桥,因为天旱,拆了桥,装有抽水机的船才开得过来,才能大量抽水。而周乡绅要保桥,因为他家三代出了五个进士,这座五奎桥代

^① 洪深:《农村三部曲·自序》,上海杂志社 1936 年版。

表着他家的风水，也是他的势力稳固的象征。这里不牵涉地主和农民间有什么租佃的经济剥削关系，甚至也没有提出拆了周家的桥要什么赔偿的问题。这里是广大农民的利益和周乡绅一己私利的斗争。周乡绅为了保桥，首先是企图以他在宗族中和地方上的地位和势力来吓阻农民，没有成功，就说什么祖祖辈辈都是用水车抽水，用“洋龙”不吉利，使得一部分农民动摇起来。但农民终于团结一致拆掉了桥。所以洪深说“所写的是农村中残留的封建势力”。《香稻米》写的是稻米丰收，但洋米大批运进中国，导致谷价下跌，指出帝国主义的经济侵略是“丰收成灾”的原因。《青龙潭》写遭遇天灾，农民没有出路，陷入思想混乱，有的要丢下田地去做工，有的要修公路，有的要抗旱，有的要去吃大户做强盗，最后终于求神拜佛，在青龙潭龙王菩萨前求雨，宣传改良的小学校长阻拦拜神，竟被农民打死。而洪深认为这是政府“口惠而实不至”的结果。所以，“农村三部曲”是标准的“研究社会”的作品，而并不是左翼戏剧。

至于人们最熟悉的曹禺，已经不用怎么分析。曹禺是三十年代出现的光耀剧坛的新星，受到一致的赞赏和推崇。但曹禺并非左翼剧作家，他的《雷雨》、《日出》、《原野》三部戏也不是左翼剧作。而如果用三十年代的主流是左翼戏剧的眼光看，就会出现没有人提出过但又很明显的逻辑问题：这位最受推崇的剧作家该怎么定位？是不是该算主流之外的另类呢？

小 结

本文不过是做一点三十年代戏剧史事实的清理而已。

左翼戏剧运动的贡献应该充分评价，但左翼戏剧是三十年代戏剧主流的印象应该消除。其理由略为四条。

一、这种印象与左翼戏剧数量很少的事实不符。

二、按照这种印象写戏剧史，这个时代的时代精神和创作潮流就会被遮蔽。

三、与话剧史著作已经达到的对三十年代戏剧总体面貌的认识相矛盾。

现有的话剧史著作多已经指出三十年代是中国话剧艺术走向成熟的时期。其表现是：1. 话剧文学的成熟。在二十年代，话剧文学的普遍情况是写独幕剧，进入三十年代，话剧文学普遍进展到了多幕剧的创作，尤其是出现了曹禺的优秀创作。但左翼戏剧却仍处在独幕剧阶段。2. 理论、翻译的繁茂。1934年前后，全国研讨戏剧的杂志发展到了二十多种，另外还有附于各地报纸上的戏剧周刊、半月刊近百种。三十年代出版的戏剧理论著作有六十多种，仅1936年商务印书馆出版的“戏剧小丛书”就有二十种。1930—1937年翻译出版的外国剧作有206部，在数量上和涉及范围上都明显超过了大力引进外国戏剧的二十年代。但左翼戏剧在这个总体中占的分量不大。3. 戏剧活动走向职业化。从1930年开始，话剧团体普遍进入大剧场作商业演出，这

种面貌逐渐常态化,商业演出到1935至1937年达到了高潮。1933年唐槐秋组织的第一个专事商业演出的团体——中国旅行剧团的出现、1935年国立戏剧专科学校的开办,都是话剧走向职业化的标志性事件。但左翼戏剧全是非职业演出,甚至是地下演出,和这一趋势不符。

四、左翼戏剧是三十年代戏剧主流的概念会造成剧作家评价的尴尬。一方面,许多并非左翼的戏剧被纳入左翼戏剧的范围,另一方面,像熊佛西、曹禺这样的剧作家就要被看成主流之外的另类了。

“新演出法”与杨村彬的大场面舞台调度^①

南京大学中国新文学研究中心 马俊山

摘要:杨村彬是在定县农民戏剧实验中成长起来的优秀话剧导演。在启蒙戏剧观的指引下,他首创了开放式舞台及大场面调度的成功案例,真正打通了演员与观众、台上与台下、艺术与生活的联系,形成了独树一帜的新演出法,为中国话剧舞台艺术的大众化、民族化、现代化开辟了新的道路。

关键词:杨村彬 戏剧观 新演出法 群戏 大场面 舞台调度

杨村彬(1911—1989)是定县农民戏剧中产生出来的最具才气和创意的导演,“新演出法”的最后完成者。他一生执导过上百部舞台剧,形成了独特的导演风格。他的戏,有的以宏大的群戏场面和强烈的视听效果见长,如《过渡》、《龙王渠》、《儿间世界》;有的以空间舞台(space stage)创意著称,如《秦良玉》;有的以浓郁的诗情画意动人,如《枯木逢春》、《蔡文姬》(昆曲)等,其中不少堪称精品甚至经典。在1930年代的农民戏剧实验中,他的主要贡献是与熊佛西、陈治策等合作,成功地进行了“新演出法”的实验,为话剧导演艺术积累了开放舞台及大场面调度的宝贵经验。

一 启蒙戏剧观

张鸣琦说:1930年代的“大众戏剧运动,依理论据点的不同,有的走入农村,想在农民当中创造一种新的农民戏剧,有的勾留都市,想在工人当中创造一种劳动者的戏剧。前者,就是活跃于河北定县和山东邹平等地的农村剧,后者,就是以上海为中心而向各方开拓的左翼剧”^②。1932年元月,晏阳初领导的平民教育促进会,专门“成立了戏剧研究委员会,开始研究实验农村戏剧。聘熊佛西陈治策主持其事”^③。由此开始,陈治策、杨村彬、张鸣琦等原北平大学艺术学院戏剧系的部分师生,便在原系主任熊佛西的带领下,到河北定县进行农村戏剧(或称“农民戏剧”)实验,直到抗日战争爆发,历时约五年。这是晏阳初的平民教育思想向艺术领域的延伸,其目的首先是以艺术的方

① 本文系国家社科基金艺术类项目“中国话剧舞台艺术发展史”(编号:05BB018)的阶段性成果。

② 张鸣琦:《三十年的新戏剧失败原因的检讨》,《国民杂志》(北京),1942年第2卷第2期。

③ 《农村戏剧》,平民教育促进会1934年版,第1页。

式对农民进行思想文化启蒙教育,其次才是探索和创造一种新型的农民戏剧。两方面相得益彰,成效显著,影响极为深远。

五年间,他们先是在城里搞表征剧场,自己演戏给农民看,然后吸收农民参加,与农民一起演,最后组织农民剧团,建设露天剧场,以“新演出法”演给农民自己看。他们先后共上演自编或改编的剧目数十个,较有代表性的是《锄头健儿》、《屠户》、《喇叭》、《鸟国》、《过渡》、《龙王渠》等。定县农民戏剧是新兴话剧艺术与中国农民及农村生活的全面接轨,堪称首创,为话剧的大众化、民族化、现代化积累了有益的经验。

定县农民戏剧的性质虽然是爱美的,但其导演却都受过系统的专业教育,具有很高的专业素养和先锋精神。这突出表现在三个方面:一是具有清晰的戏剧观和舞台观,这是导演构思和舞台呈现的基础;二是每个戏都经过周密策划与精心设计,有完整的排演计划;三是排练认真,演出效果具有预见性和可控性。在整个爱美剧时代,这是极其罕见的。

熊佛西(1900—1965)是定县农民戏剧的实际领导和思想领袖,1924年留学美国,在哥伦比亚大学研修戏剧,1927年回国,曾长期担任国立北平大学艺术学院戏剧系^①主任。陈治策(1894—1954)与熊同年赴美留学,在卡内基大学专攻戏剧,1927年回国后即到熊佛西主持的戏剧系教授表演和化装等舞台艺术课程。杨村彬、张鸣琦则是戏剧系的学生,深受熊佛西、陈治策的影响。可以说,这是一个有着相同或相近的教育背景,思想倾向与艺术观都比较接近的导演群体。

戏剧观和舞台观是导演创作的基础。而在上海艺术剧社提出“无产阶级戏剧”之前,多数导演在这方面是含混不清或无意识的。他们的戏,也许在某些局部或细节上不无创意,但整体上大多不够协调统一。定县农民戏剧,毕竟是业余演剧,有时也会出现这样那样的缺点和不足,但在整体上却是协调一致的。因为,他们的导演有着明确、系统的戏剧观和舞台观。熊佛西、杨村彬等都认为,在一个平民化、大众化、群体化的时代,以个人和写实为核心的西方近代剧模式已经过时。大众正在取代个人,成为戏剧的主要表现对象和创作主体;观演融合的仪式化戏剧,亦将取代观演对峙的近代剧场,成为中国现代戏剧的发展方向。熊佛西说,中国的大众,一是市民,二是农民,前者需要职业化、正规化的剧场演出,后者需要的则是自娱自乐、自我教育、广泛参与的农民戏剧。为农民,写农民,演农民,农民看,农民演,以科学、民主、法制等现代意识,对农民进行启蒙教育,引导其思想积极“向上”,是熊佛西等人戏

^① 北平大学艺术学院戏剧系的前身是国立艺术专门学校(艺专)戏剧系,1925年建系,以赵太侔为主主任,1926年由熊佛西接任。1928年该校并入北平大学艺术学院,戏剧系得以保留,并升级为本科,1931年停止招生,1933年结束,历时8年。

剧观的核心,^①表现在舞台观上,则是其独创的“新剧场和新演出法”。应该说,在中国话剧导演史上,这是一个巨大的突破,具有重要历史意义。

把农民作为艺术基础,在杨村彬等看来既是现实变革的需要,也是一种历史的必然。但这并不意味着迁就农民落后的思想观念和生活方式,而是要给他们一种提升和推进。杨村彬认为,在长期而严酷的封建压迫下,中国人数最多的下层民众,特别是农民,仍然处于“一直向下堕落”的蒙昧之中:“不知道他们处的是怎样厄难的境遇,更谈不到有力量向哪一边倾或提倡什么主义以反抗了!”“所以,当前最紧要的工作还是从下层入手,把他们从堕落中提起来,焕发其‘向上的意识’……培养他们的力量,尤其是集团的力量,然后,他们才有资格有能力去左倾或右倾,才能真正地不盲从地提倡什么或反对什么(那是他们自己的事,要他们自己选择)”^②。杨所谓的“向下”,指的是“愚”、“穷”、“弱”、“私”,而“向上”的意思则是“进步”,包括生产能力、生活水平、思想感情、身心健康、文化教育等,具体表现就是平衡发展的现代人格的养成。^③跟激进的左翼戏剧相比,定县农民戏剧实验显然更具“合法”性,他们是按照社会需要而在现实中又能行得通的原则行事的。所以,他们排演的剧目,无论是原创,还是改编改译,并且回避中国农村尖锐激烈的阶级矛盾,而且多有所揭露,但戏的结尾都比较平和,多以“合法”的手段解决冲突。如《屠户》、《过渡》等,都是几经修改后,以群众觉醒,把欺压农民的恶霸地主送交政府惩处而告终。“也许有人说这未免把政府写得太好些,我们觉得不论如何,假定的贤明政府是应该有的。”^④这样折中的处理,既在一定程度上满足了观众的情感要求,又不至于冒犯地方势力或得罪当局而横生麻烦,甚至弄到演不出来。

二 “新演出法”

因为定县农民戏剧的表现对象是整体的农民,而非受压迫的个人,所以导演在选择剧本时更倾向于两种戏剧,一是有寓意或象征性的作品,如《喇叭》、《锄头健儿》、《鸟

^① 参见:一、《农村戏剧》,中华平民教育促进会 1934 年版;二、《〈过渡〉演出特辑——农民戏剧实验报告之一》,中华平民教育促进会 1936 年版;三、熊佛西《戏剧大众化之实验》,正中书局 1937 年版;四、杨村彬《定县农民戏剧之实践——1936 年〈过渡〉之演出》,原载《民间半月刊》1936 年第 10 期,后收入其自选集《导演艺术民族化求索集》,中国戏剧出版社 1991 年版;五、杨村彬《土生土养与接受遗产——1937 年〈龙王渠〉之演出》,原载《民间半月刊》1937 年第 3 期,后收入其自选集《导演艺术民族化求索集》,中国戏剧出版社 1991 年版。

^② 杨村彬:《定县农民戏剧之实践》,《导演艺术民族化求索集》,中国戏剧出版社 1991 年版,第 118 页。

^③ 熊佛西:《戏剧大众化之实验》,正中书局 1937 年版,第 23 页。

^④ 杨村彬:《定县农民戏剧之实践——1936 年〈过渡〉之演出》,《导演艺术民族化求索集》,中国戏剧出版社 1991 年版,第 120 页。此文原为熊佛西约请杨村彬为其编著的《〈过渡〉及其演出》所作之序,曾在《民间半月刊》1936 年第 10 期发表,与收入《导演艺术民族化求索集》的文本略有出入。

国》等,二是群戏场面较多的戏,如《过渡》和《龙王渠》。随着实验的深入和经验的积累,他们的思想艺术追求也越来越明晰,仪式化、开放式的舞台观逐步成熟。1935年末,东不落岗和西建阳村两座固定露天剧场先后修造竣工,为新式演出法提供了比较理想的实验平台。《过渡》就是在改造后的东不落岗实验剧场首演的。该剧由熊佛西创作,杨村彬导演,东不落岗村农民剧团演出。它集中反映了定县农民戏剧的思想艺术特色,在导演艺术上也取得突破性的成就。“它的成功不仅是剧本写作乃至新演出法的成功,而是大众化戏剧之实验的成功,因为这个剧本的演出实代表定县农民戏剧实验三年来所探索的内容与形式的总合。”“它代表一派学术的新看法,这新看法是戏剧上的解放运动,为剧坛开拓出无限远大的前程。”^①有报道描述了首演开始时的景象:

这里是座露天剧场,在薄明的月色中,多少农夫农妇,他们放下锄头,离开纺车,把粪箕搁在一边,坐在小板凳上谈着张家长,李家短,等着看戏。

两盏灯光一转,戏开时,从观众的四面八方传来码头的强调的“过渡”歌。随着歌声的来处,从观众的背后,一盏灯照出多少桥工在那里搬运石块、木料,成队地从观众当中穿上台去。另一盏灯照出陆陆续续的过渡客,推着小车,担着担子的,老妇,小姑娘,形形色色的人物,从另一条道上,也由观众当中穿上台去。两盏灯光一会,台上现出渡头的景色,一边搭着座小席棚,棚前坐着管事王善文。另一边是个小贩,正在那里吆唤。像是岸,台上都是一梯一阶的,有无数高高低低的方方圆圆的堆积。背后立着几个木架,有些桥工正攀在上面工作。桥工们在大学生张国本的指导下顺着台阶登上舞台,以搬运东西努力工作为背景。这边,因渡头加价渡客们竟与王善文争吵起来,争吵中,有些渡客竟打着赤脚,抬着小车,背着母亲,下河过去。张国本便借机向大家宣传了,不要坐渡船,也不要光着脚走过去,还是大家合起来造一座桥吧。不堪渡头压迫的民众自然都愿意加入。正在大家要加入的时候,胡老太爷从观众背后走上台来,他就是这渡上的船东家……^②

如果我们将这段描述与熊佛西的剧本做个简单的比较,便不难发现,二者何其相似!为什么?原因很简单,最终出版的剧本是在跟剧场,跟导演,跟观众反复磨合之后才确定下来的完成本,跟原来的构想有诸多不同。所以,导演杨村彬说:“演出之后,《过渡》才正式诞生。”^③换一个角度看,其实这个完成本里,肯定也包含着导演二度创作的信息。譬如那些大段的舞台提示,详尽地给出了人物(演员)的具体行动路线、地

^① 杨村彬:《定县农民戏剧之实践——1936年〈过渡〉之演出》,《导演艺术民族化求索集》,中国戏剧出版社1991年版,第110页。

^② 袁全信:《〈过渡〉演出素描》,原载天津《庸报》,收入《〈过渡〉演出特辑》,平民教育促进会1936年版,第38页。

^③ 杨村彬:《定县农民戏剧之实践——1936年〈过渡〉之演出》,《导演艺术民族化求索集》,中国戏剧出版社1991年版,第126页。

位、姿势以及人与人、人与景的空间关系，其实就是舞台调度的真实记录。

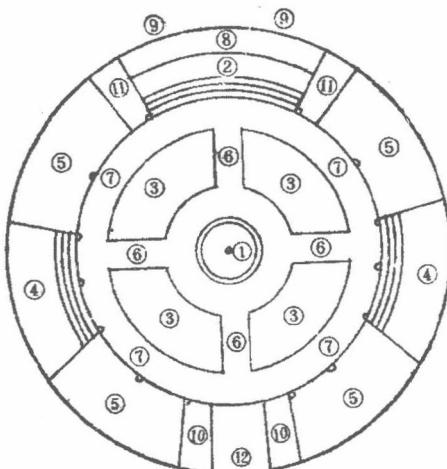
《过渡》是个群戏，人多，场面大，贯穿动作是建桥，地点在“大流河”边一个渡口旁。冲突的双方，一方是需要过渡的乡民，正在回乡大学毕业生张国本的带领下建桥，另一方是垄断渡船、肆意盘剥乡民的船东胡老太爷蓄意破坏乡民的工作并致人死亡。最后，胡老太爷及其走狗阴谋败露被拘捕，张国本带领乡民继续建桥，轰轰烈烈地结束。

如此老套的故事，这样简单的人物，近乎直白的结构，用胡适的近代剧标准即写实与个性来衡量，可是说毫无新意。若按近代剧的观念写剧本，对于熊佛西而言，非不能也，是不为也。因为这个戏的真正的主角，不是单独的个人，而是作为复数的农民。其观众也不是有个性、心眼多的市民，而是相对简单也比较传统的农民。所以，熊佛西认为，农民戏剧，情节要简单明了，人物要有代表性，最好是某一类人的典型，如胡老太爷代表恶霸地主、张国本代表现代知识分子、老杜代表愚昧的农民等。其他则是甲乙丙丁，小李、赵三、吴毛、沈八之类符号化、共同性的人物。张国本是作者的化身，他最后的台词是：“我早就说过，造成这座桥，是大家的责任！多一个人，就多一分力量。人越多，力量越大！这座桥就好比‘中国国魂’，可以代表我们中华民族的精神。”“我们大家应该一团和气地来创造，来造成这座桥！”这显然是在代作家立言了。

根据导演的设计，该剧的登场人物，从几十到一两百，可多可少。这些人外部动作多，而没有什么心理过程，多一个少一个都无伤大局。即使是发起和领导建桥的重要人物张国本，其台词除了叙述和教诲之外，也没有多少情感内容可言。

但是，如果换个角度，从演出来看，剧中的那些群戏场面就很可观了。所以，杨村彬并未像朱穰丞那样，把导演重心用于指导演员创造个性化的人物，而是放在了大场面的舞台调度上。开始时，造桥的劳动场面还是双方斗争的背景，经过第二幕的破坏和群殴，到第三幕，群众觉醒，齐心协力造桥已经成为戏的主体。恰恰是这些群戏场面，支撑起了《过渡》的“新演出法”。

关于“新演出法”，熊佛西在《戏剧大众化之实验》一书里，曾详细总结了他们从《王四》打破幕线起，经过《喇叭》的演员从观众席上下场，《鸟国》的演员在观众当中表演，一直到《过渡》的整个探索和构建过程，并将其概括



- | | |
|-------|---------|
| ① 主台 | ⑦ 线道 |
| ② 副台 | ⑧ 演员预备处 |
| ③ 儿童席 | ⑨ 演员入口 |
| ④ 乐队 | ⑩ 总务办公处 |
| ⑤ 来宾 | ⑪ 剧务办公处 |
| ⑥ 过道 | ⑫ 剧场大门 |

《儿童世界》剧场设计图

为一句话和四种可能。一句话是“观众与演员混合”，这是它的精髓，四种可能分别是“台上台下沟通式”、“观众包围演员式”、“演员包围观众式”和“流动式”。前三种在《过渡》里都使用过，“流动式”则是在抗战初期实验成功的。1938年，杨村彬在成都执导有三万多名小学生参加的游行大“会戏”《儿童世界》。为“扩大实现新演出法”，专门设计了一种圆形剧场(见上页图)，临时搭建在成都的几个街头，演员流动进入其中演出，观众则随意四面围观，方才“把这四种可能的形式综合地实现出来”了。^①

三 大场面调度

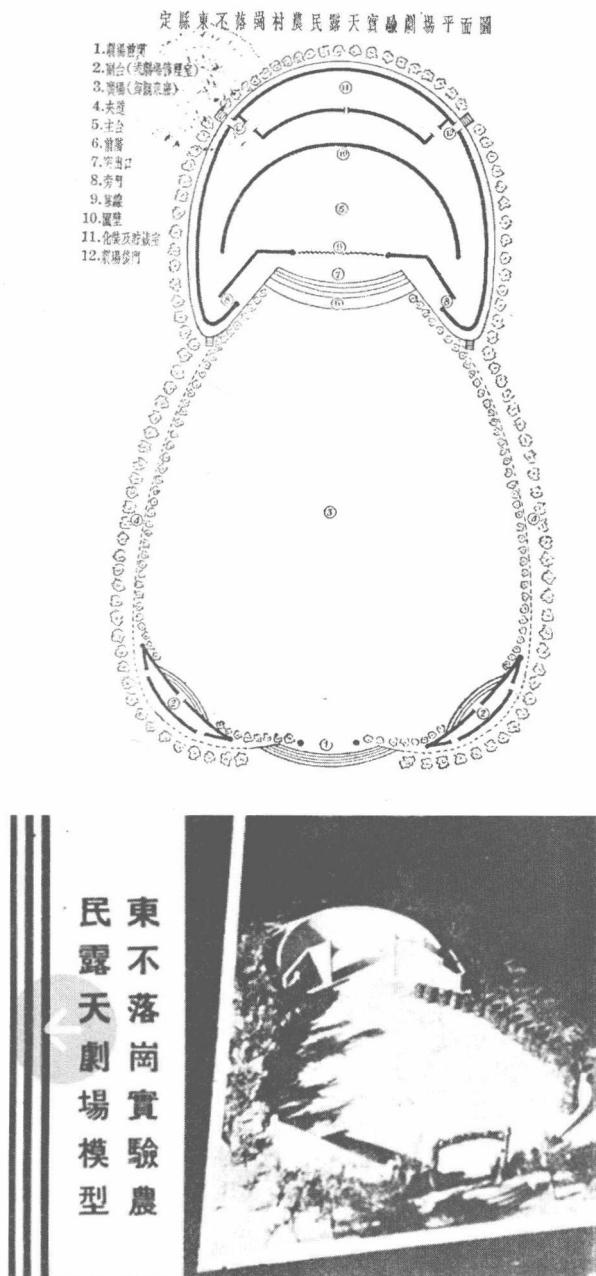
舞台调度是导演的主要工作，也是导演艺术的核心。导演对生活的理解，对剧本的解读，都是通过舞台调度呈现给观众的。反过来说，从舞台调度里可以看出导演的个性、思想、情感和艺术想象力。所以，实际做起来，每个导演都有自己的一套办法。有的是先形成一套完整的导演计划，包括导演阐释、导演构思(主要是舞台调度)、剧组构成、角色安排、排演日程等，然后再按部就班地做出来并搬到舞台上去。学院派导演和正规化剧院，一般会要求这么做。有的则只有一个大致的轮廓，甚至一种模糊的感觉，在排演中逐渐充实、调整，最后清晰地呈现出来。很多先锋实验戏剧都是这么做出来的。《过渡》的先锋实验性质是毋庸置疑的，但杨村彬跟熊佛西一起做这个戏的时候，却有着明确的导演构思与舞台调度预案，基础就是“新演出法”。

熊佛西所说的四种可能，其实就是四种舞台调度方式。当然，舞台调度涉及的内容非常复杂，非常具体，绝不仅仅是演员上下场或观众参与这么简单、这么笼统。例如上引《过渡》开头的场面，就涉及演员的行动路线、位置、姿势、配合及其与观众、舞台、布景、道具的空间关系，灯光音效的运用，戏点与对话，等等。从导演学的角度看，以《过渡》为代表的“新演出法”，贡献的也不只是一些具体的舞台调度方式。它颠覆了近代剧的舞台模式，以整个剧场为演出平台，将观演双方纳入导演构思，统一调度，试图建立一种看起来与生活相似、演出时互相贯通的新式戏剧，为重建戏剧与生活的联系开辟了新的道路。这才是它的真正价值。

这样做，首先必须解决两个问题，一是剧场，二是演员。剧场是导演创作的基本条件之一，导演创作通常都是在现成的剧场里和既定的舞台上进行的。然而，无论是中国传统戏台，还是近代兴建的各种新式舞台，都断然与观众席分离，从而在观演之间筑起了一堵无形的高墙，也造就了对峙式的戏剧交流方式。这样的舞台显然无法满足杨

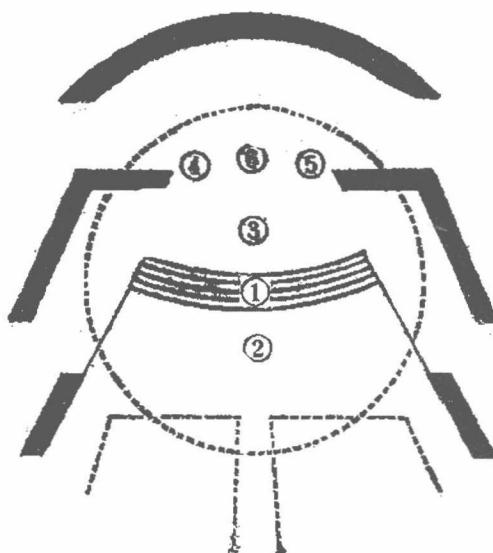
^① 杨村彬：《儿童节成都儿童抗敌活动——1938年〈儿童世界〉之演出》，《导演艺术民族化求索集》，中国戏剧出版社1991年版，第151页。原载《新演出——向新型演剧探索的演出报告》，独立出版社1941年版。杨村彬曾在《定县农民戏剧之实践——1936年〈过渡〉之演出》中说，“《过渡》的演出具备了这四种可能性的综错的雏形”，与熊说略有出入。

村彬的创作要求,因而他不得不着手改造已经落成的东不落岗露天剧场^①,使之适应其舞台调度的要求。改建后的剧场如图示:



^① 东不落岗露天剧场,是定县最早建立的农村露天剧场之一。它建在一个庙宇的废墟上,利用了原有正殿的高台和广场,1934年秋又在杨村彬的指导下进行了翻修和改建,形制有很大改观。杨村彬试图在这种与现实生活互通的全景剧场里,制造观演双方互相包抄裹挟的剧场效果。

1936年末,《龙王渠》也曾在此公演。杨村彬说:“新剧场与新演出法是一而二、二而一的东西,新剧场和新演出法,是呼应着新的戏剧哲学而产生的艺术方式,所谓新的戏剧哲学是一反演者与观者隔离的戏剧哲学,它要使戏剧返回其远古的本来面目,没有舞台与客座的截然分别,没有演者与观者的截然分别。为了满足这种企图的剧场设计和演出法,统称为新剧场和新演出法。”^①东不落岗和西建阳村的两个实验剧场,形制虽有所不同,但有个共同特点,就是台口的几级大台阶。它既是演员和观众上下台的通道,也是做戏的平台,通过它把演员跟观众连成了一体,同时也使艺术虚构与现实生活打成了一片。熊佛西和杨村彬都非常重视这个设计,《过渡》和《龙王渠》的一些重要戏剧场面都是借此做出来的。^②



《龙王渠》在定县东不落岗村演出设计图

^① 杨村彬:《土生土养与接受遗产——1937年〈龙王渠〉之演出》,《导演艺术民族化求索集》,中国戏剧出版社1991年版,第136页。原载《民间半月刊》1937年3月号。

^② 关于《龙王渠》里台阶与表演的关系,杨村彬说:“图中的圆圈是表演集中的地带,这圆圈是以大台阶的中心为中心的。不论如何,这是把动作拉出台口,在‘④与⑤之间’以外的企图。动作集中地带在这种情形之下形成了三个不同的表演所在:① 大台阶本身就是个最好的台,在这里它不仅用以上下,而且是一个高低不同的演员用武的场所。② 台阶底下的这一片平地也是表演的场所,它几乎是观众的一部分,演员从底下上,先要在这里表演。③ 这高出地面在台口以外的一段长台,平常名为突出台(Forestage)或台裙(Apronstage),这剧的动作大部都是放在这上面的。”见其《土生土养与接受遗产——1937年〈龙王渠〉之演出》,《导演艺术民族化求索集》,中国戏剧出版社1991年版,第137—138页。



演《过渡》，没有舞台装饰，而是剧场装饰，这整个的剧场成了渡头的一角，看戏的人无形中化为渡客，化为桥工，因为渡客或桥工都是在观众当中出现的。全剧场形成一个总的动态，没有一个角落是冷清或旁观的，都是活动的，主动的，桥工背着木料从观众中穿过，观众有的也随着他们唱唱；推着小车，挑着担子的，渡客们挤在观众人堆里，分不出谁是演员；渡客们站在台下与王善文互相理论，没有什么台上台下的分别，这一群人忽然走上台去，那一群人忽然走下台来，大台阶成了最便利的工具。尤其如全剧结尾时，群众像火山爆发似的回应张国本的呼声，你也参加，我也参加，船夫也参加，小贩也参加，巡警、渡客也参加，并且多少观众也走上台去参加造桥工作！^①

演员在演群殴一场，应用的拳术、掼跤、攀杠种种姿势，唱《大流河上造座桥》歌，高喊工作的“唷哟”，使观众也随着兴奋，景色与表演全是力学的。^②



^① 杨村彬：《定县农民戏剧之实践——1936年〈过渡〉之演出》，熊佛西编著《〈过渡〉及其演出》，正中书局1936年版，第14—15页。此文后收入杨著《导演艺术民族化求索集》，与原文有所不同，此处出入较大，故依熊书引用。

^② 杨村彬：《定县农民戏剧之实践——1936年〈过渡〉之演出》，《导演艺术民族化求索集》，中国戏剧出版社1991年版，第125页。

在演出过程中,甚至有观众上台向戏中的小贩买烟,而当胡船户被押解着穿过观众席的时候,周边总会有人说“得,现在好了罢,看你这……”,仿佛戏在观众席中延续。杨村彬不仅改造了一座剧场,更重要的是创造了一种崭新的戏剧样态。

《过渡》是在一个完全开放的剧场里做出来的。舞台是开放的,观众席也是开放的,不但互相开放,而且向现实生活开放。在观演之间,导演彻底取消了幕线和假想的第四堵墙,让演员与观众混合演出,双向互动,填平了幕里幕外、台上台下的鸿沟。他把农民作为主要演员,让他们自己演自己,打破了戏剧与生活、虚构与真实的严格界限。如果说,传统戏剧主要是通过共鸣把观众带入戏剧情境的,那么《过渡》就是以参与演出的形式,把观演双方一起裹挟进戏剧活动中。杨村彬给《过渡》确定的任务,是“使每个观众不感觉他在看戏,而是在参加一件活动,一个表演。剧场中没有旁观者,人人都是活动者,所表演的不是您或他们的事,而是我们大家的事”。“把他们隔岸观火的态度变为自身参加活动的态度”,“使观众深深地感动,化入剧中,融为一体”,^①从而达到共同参与、自娱自乐、自我提升的目的。《过渡》的群戏,包括了演员与观众,大场面也不限于舞台,而是涵盖着整个剧场,甚至生活本身。

舞台调度的重心是演员与演员、演员与景物以及演员与观众的空间动力关系。周特生认为,导演的工作,一是分析规定情境,分析人物关系,理清心理动作线索,即导演阐释;二是通过具体的舞台调度,把各个人物的行动与全剧的贯穿动作联系起来,形成一个个层次分明而又流转自如的戏剧场面,从而实现演出的最高任务。^②但是,《过渡》是个群戏,参演者少则几十人,多则一两百,除了少量戏剧研究会成员和几个“练习生”之外,绝大多数都是当地的农民。因此,群众演员的遴选与训练就成了一个生死攸关的大问题。由于当地经济文化教育基础比较好,政府也比较支持“平教会”的各项活动,因而以农民实验剧团的名义出面选拔和组织农民演戏并不十分困难。真正的困难,是让一大群种田人去演一个造桥的戏,哪怕是扮演一个极不起眼的小桥工,恐怕也很难做到位。因为他们既不了解桥工都在干什么、怎么干,也不知道他们说什么、怎么说,更不晓得他们在想什么、怎么想的。为此,熊佛西等曾专门带领他们到城外一个建桥工地,了解造桥过程,感受劳动气氛,考察桥工的工作和生活,甚至挽起裤脚,带着他们干活。演戏的时候,这些农民业余演员就把他们学到的、看到的动作以及听到的劳动号子,直接移植到了舞台上。

在这样的场所中参加表演的大部是农民自己,表演时简直是在从事一件建设工作,他们都是劳动者,忘记在演戏。……尤其那些桥工,他们简直不是在演戏,

^① 杨村彬:《定县农民戏剧之实践——1936年〈过渡〉之演出》,《导演艺术民族化求索集》,中国戏剧出版社1991年版,第124页。

^② 周特生:《二度创作中的导演艺术》,收入《我与话剧》,江苏文艺出版社1992年版。

而是喊着、叫着、努力工作着，在从事一件建设工作，演员就是工人。^①

深入生活，体验生活，从生活中寻找创作素材，从而打通演技与生活的联系，在今天也许是老生常谈，但在当时却是开创性的。当时的评论一致认为，自然的动作、真实的人物、充满动感的戏剧场面是《过渡》最精彩的地方。当然，把生活变成艺术，必须经过艰苦的选择、打磨、升华过程。这些业余演员，白天劳作，晚上排戏，历时两月，完成了从生活到艺术的转化。在此过程中，杨村彬起到了关键作用。他不仅以新的导演手法把熊佛西的作品完整地呈现在新的剧场里，为建设大众化、民族化的话剧舞台艺术做出了有益的探索，而且充分展现出导演二度创作的广阔前景，对后世的启迪和影响极其深远。^②

毫无疑问，熊佛西所说的四种可能，即演员与观众关系的转变和演员上下场方式，算得上是《过渡》里舞台调度最精彩的部分，但并非它的全部内容。《过渡》的戏，主要还是在舞台及台阶上演的。全剧的气氛是紧张、热烈的，但这种紧张并非来自人与人之间灵魂的交流与碰撞或情节的起伏跌宕，而是来自喧嚣热闹的劳动场面和群众斗争。劳动场面，从观众席开始，最终集中于舞台，以桥为骨架形成高低错落的动作搭配。群众与胡船户的斗争，则在台口与台阶上展开，先是胡船户居高临下刁难群众，继而群众响应张国本的号召，上台加入造桥。中间群殴的戏，分几组在台阶与台面上参差展开，具有很强的观赏性。最后，胡船户被群众暴打后，由警察押解走下台阶，群众居高临下，成为舞台的重心。（见下图）这个精心设计的场面，通过上下位置的变换，凸显了群众的胜利与地主恶霸的失败。张国本和胡船户本来是两个重要人物，但他们直接交锋的戏并不多，在舞台调度上也未见精彩。倒是当他们面对群众时，导演使用了半包围与全包围的布局，表现个人与群众的张力，并利用大台阶的落差来调整戏的焦点与重心，取得了很好的艺术效果。



^① 杨村彬：《定县农民戏剧之实践——1936年〈过渡〉之演出》，《导演艺术民族化求索集》，中国戏剧出版社1991年版，第125页。

^② 参见孙惠柱《熊佛西的定县农民戏剧实验及其现实意义》（《戏剧艺术》2001年第1期）及曾宪章、刘川鄂《20世纪30年代定县农民戏剧实验的历史意义》（《文艺研究》，2013年第9期）等。

在杨村彬之前,写群戏和演群戏的都很少。1933年,应云卫执导《怒吼吧,中国》虽然也有一些群戏场面,但仍局限在舞台上,效果也只能从静观与共鸣中产生,因而是有限的。杨村彬的大场面舞台调度,一是突破了幕线的限制,真正实现了观演融合,互动效果极佳;二是把剧场与舞台作为统一的演出平台,开启了中国后戏剧剧场的先河,这在世界上都是领先一大步的;三是在演出中大量运用了当地的文化符号,为创建大众化、民族化的舞台艺术积累了经验和技术。这一切都说明,杨村彬是当时最具大众意识和创新精神且专业水准最高的话剧导演之一。

因为戏剧是一幅流动的图画,人在动,场面也在动,人与人、人与景的动力关系是非常复杂的。最后,需要说明的是,《过渡》在灯光、布景、音效的设计和应用上也是极富创意的。如灯光功能转换,构成式布景,独唱、合唱、号子的穿插等,都是中国话剧舞台上前所未见的。然而,灯光、布景、音效虽然也是导演构思的内容,具体工作却是由专人负责的,当然也需要专门评说,故此存而不论。

“媒介互串”:电影的电视化趋向解析^①

——国产电影发展中的新流变

南京大学文学院 罗慧林

摘要:在媒介迅猛发展过程中出现了诸多新现象,本文试图以一个新概念“媒介互串”来概述这些现象及其特征,思考电影电视“媒介互串”所呈现的表现形态,重点分析电影中所出现的电视化(电影的电视剧化、电影的电视综艺节目化)给电影美学带来的新质和影响,挖掘其背后的深层原因,指出电影的电视化现象表面上是电影和电视这两种艺术形式之间的博弈,本质上却是电影的艺术属性和商品属性之间的博弈。影视互为彼此的营销渠道,它们的艺术属性有一定的相似性,同时商品属性又有共通性,使得这类艺术的媒介互串成为可能。它以极端的方式让我们思考电影艺术自身存在的一定的缺陷:电影的艺术自由是有限的,存在商品属性和艺术属性难以兼容的悖论,而最近出现的国产电影的电视化,是电影内在悖反属性的一种集中体现和激化表达,也是对国产电影发展走向的一次叩问。

关键词:媒介互串 商品属性 艺术属性 多元媒介化

媒介在当代社会发挥越来越重要的作用,对人们的生活产生很重要的影响,甚至被称为是“人的延伸”^②。如今媒介有各种各样的形态,同时随着影视传媒的发达、网络技术尤其是新媒体技术的广泛应用,各种媒介又呈现出更加丰富多元的趋势。而在这些媒介的发展过程中,出现了诸多新现象,比如呈现出互串的趋势。同样,电影媒介和电视媒介之间也出现了互串关系,而这样的互串关系给电影带来什么新质和挑战,其背后的深层原因又是什么,将导致怎样的后果,正是本文要思考的重点。

一 “媒介互串”:消费社会的文化新趋势

笔者认为,当下社会文化中有一类文化发展的新趋势可以用这个新的关键词来概

① 本文为南京大学2012年度文科青年基金项目“创造性的地理学:影视时空美学研究”、江苏高校优势学科建设工程资助项目、南京大学中国文学与东亚文明协同创新中心资助项目、南京大学985工程项目经费资助出版项目的阶段性成果。

② 参见[加]马歇尔·麦克卢汉:《理解媒介——论人的延伸》,何道宽译,译林出版社2011年版。

括——媒介互串。何为媒介互串？媒介互串指的是当下电影、电视、网络视频等媒介之间出现频繁的相互串门，它们互相利用彼此特质以丰富自身的特色，增加自身的吸引力。“串”有“串门”的意思，即“由这里到那里走动”，“互串”即“相互串门”，相互到彼此领地“走动”，此字面意思又可引申为双方可以抵达对方固有领地并进行置换，可相互借鉴彼此的特色，使得固定的领地不再固定、固定的形式也不再固定。它们有以下几个特征：一方面，媒介有自身的领地，没有自身的居所也没法“串门”，因而媒介自身已形成较独立的特质，媒介之间的关系是对等的；另一方面，媒介互串是短暂而流动的策略性营销行为，也体现了当下社会的“一切坚固的东西都烟消云散了”^①的特点。这些媒介从自己的领地“登门拜访”另一个媒介的领地，有时甚至暂时占领另一个媒介的领地。因此，媒介之间出现了流动性，它们之间既有独立性和规律性的一面，又有流动性的另一面，这种行为可能是暂时性的策略性行为，随着市场目标的变化而不断变化。可见，媒介自身还保留一定的独立性，但独立的特性在一定程度上被削弱，短期的策略性、营销性的特性则越来越明显。

同时，我们在辨析媒介互串这个概念的时候，还可以从两个与之相关联的命题对此关键词进行进一步的思考：媒介融合和文无定法。首先，媒介互串与媒介融合有不同之处，需要对二者进行辨析。以往，学界也提及媒介融合，但媒介融合注重的是媒介之间相互交融，强调彼此合二为一的特性，媒介互串的“互”本身包含了相互之意，“串”字又说明彼此有独立的居所领地，而互串也潜含着媒介之间一种隐在的对立和差异。同时互串又包含了相互进入彼此的领地，不过仅仅是串个门，这种行为可能是短暂的，是权宜之计，可见互串包含了“我”与“你”的差异以及“我”与“你”之间的相互串门、相互借鉴、相互比较、相互竞争的关系。媒介融合更强调不同媒介之间同一性和稳定性的一面，在价值立场上强调和谐的一面，融合后的媒介会更优于原来的独立的介质。而媒介互串则着眼于其流动性和不稳定性的一面，更强调相互串门、流动的短暂性、策略性、营销性行为，至于是否能够融合成一种新的更好的介质则并不确定。

其次，思考媒介互串可以从另一个与之关联的文艺美学命题——文无定法所涉及的文体论的角度来考察。文学领域对文体的边界常展开讨论，对“文”是否有“定法”存在各种争议。文有文法，艺亦有艺法。影视是一种艺术性媒介载体，目前对影视以及网络等媒介的边界的探讨还比较少，对“媒介互串”的思考其实是对于影视媒介和新媒体的自身边界的思考，也是对影视艺术法则的思考。何谓文法？从文体论角度看，从古代诗、词、曲、赋到后来的小说等多种文体均有自己的文体特性和写作规律，文法就是文章创作应遵循的法则。如《孟子·离娄章句上》所云，“不以规矩，不能成方圆”，每

^① 参见[美]马歇尔·伯曼《一切坚固的东西都烟消云散了——现代性体验》，徐大建、张辑译，商务印书馆2003年版，第112~166页。

种文艺的形式载体都有自己的规律。元揭曼硕在《诗法正宗》中也强调文法的重要性:“学问有渊源,文章有法度。文有文法,诗有诗法,字有字法。凡世间一能一艺,无不有法。”但是,文法的辩证法同样是必要的,文艺有自身的法则,却不能囿于这种法则,否则未必带来好的效果,如金人王若虚的《文辨》则辩证地提出文法“大体须有”,但是“定体则无”。文法所强调的是文体内在规律的意义,文无定法则进一步辨析文体之间虽有基本的规律,但其规律和特性不是固定的,而是在历史的过程中不断发展变化的,文法之间也可能相互借鉴而发生变异。这些对文法的看法同样适用于艺法。不过,媒介互串和文无定法的理念虽然貌似相近,可文法是传统社会对于以语言文字为载体的文学创新的看法,而媒介互串则说明了以视觉文化为主导的文化的一种新趋向,它更受到市场商业运作法则的制约,这种外在形式的创新未必能够带来艺术水准的提高。

二 “媒介互串”的多样化以及最突出的新形式:电影的电视综艺节目化

当下各类媒介之间互串的形式多种多样,往往出现多元媒介化现象(一个媒介和多种媒介发生互串)。媒介互串不仅仅指电影、电视这两种媒介之间的互串,还体现为电视、电影和网络游戏、网络媒体之间的互串,例如《仙剑奇侠传》本是一款1995年发行的热门网络游戏,后来成为中国历史上第一部根据国产网络游戏翻拍而成的电视剧。这款网络游戏有大量的受众基础,对同名电视剧的热播起到了推动作用,实现了电视剧和网游之间的双赢。许多电影、电视剧、电视综艺节目也常通过网络视频来传播以扩大影响。而多媒体、自媒体时代的降临,智能手机的广泛应用,QQ、微博、微信的广泛普及,优酷、土豆、腾讯、爱奇艺等视频网站点击率激增,影视传播中网络媒介所占据的分量也越来越重,出现了大量电影、电视和网络媒介互串的现象。同时电影电视剧在题材上出现了剧种杂糅的趋向,在表现形式上也出现电影、电视剧、电视综艺节目、网游等交汇的现象。不过,限于篇幅,接下来本文侧重介绍媒介互串中的一种非常重要的现象,分析电影和电视剧这两种重要艺术媒介所呈现出的互串关系(电视的电影化和电影的电视化),尤其重点反思电影的电视化(电影的电视剧化、电影的电视综艺节目化)趋势及其给电影的特性带来什么变化。

媒介互串中也不乏积极的因素。一般来说电影的艺术性会强于电视,而电视剧的电影化和电视综艺节目的电影化则是电视媒介希望吸纳借鉴电影的积极元素,达到更高的艺术水准,如电视剧《橘子红了》、《人间正道是沧桑》带来极具电影画面感的视听语言——光影色调、构图、服装造型、配乐等,都出现电影化的趋势,体现了电视剧注重吸纳电影的摄影、剪辑技巧、画面思维以提高自身艺术水准的努力。中央电视台也开辟专门的电影频道来播放电影,给电影更多的展播机会,以期获取更大的影响。而电视综艺节目的电影化也出现了一些有一定创意的节目,如2014年的电视综艺节目《十

《十二道锋味》是一档电视真人秀综艺节目，它的自我定位是“中国第一档电影级综艺节目，十二期节目，六个故事，六个国家”，讲述明星厨师和他的朋友“一起完成‘不可能的任务’”。每一集类似一部微电影，甚至有一定的演出脚本，在真人秀中带入故事的叙事性框架。此节目资金雄厚、设备精良、后期制作精心——普通国产电影的耗片比仅为 $10:1$ ，而《十二道锋味》的耗片比高达 $400:1$ 。整个节目设计远离厨艺本应有的大众性和日常生活性，有炫富之嫌，但就形式而言，这个综艺节目的虚构色彩和叙事模式给传统综艺节目的非虚构、非叙事模式带来一定的突破，也可看出媒介之间的界线越来越模糊。虽然电影、电视之间的互串有多种表现形式，也出现了不少新的艺术探索，但在目前票房飙升貌似兴盛的国产电影市场里，也出现了一些需要警惕的审美趋向。

目前媒介互串的最突出的一个新现象是电影市场出现电视综艺节目串门的现象，例如被称作首部亲子真人秀的电影——《爸爸去哪儿》（电影版）。具有深长意味的是，它虽然是在电影院演出的电影，却不具备传统电影的特性。《中国好声音》电视歌曲类综艺节目带来巨大效益后，也产生了副产品——《中国好声音》的电影版《中国好声音之为你转身》，这部电影票房惨败，但是毕竟是以虚构人物和讲述故事为主的具有情节的电影，还隶属于电影的范畴，而《爸爸去哪儿》电影版和电视综艺节目没有任何差异，把电影当作电视节目来制作，却获得了很大的成功。电影最主要的艺术特征是和特定的情节人物设定及独特的视听语言相关联的，以讲述虚构故事的叙事性电影为主体，虽然电影类型中也有表达真实生活的电影纪录片，但是电影纪录片和这种真人秀之间还是有重要区别的。从艺术审美的角度看，电影纪录片的形成经过主题的确定、素材的精挑细选和某个文化视角的切入，与日常生活有一定的审美距离，而真人秀更多是生活原生态的展示，摄像机摄影机24小时不间断跟拍、航拍参与者的全方位生活，虽然后期剪辑中生活场景也经过筛选，但是真人旅游、日常生活记录还是占据了主体。如果说电影纪录片注重的是反思，所拍摄的事物和生活之间有恰当的审美距离，那么这种真人秀类型的综艺节目则更注重的是生活的直接展示和娱乐的效应，二者的立意是有差异的。因此这种新形式电影的《爸爸去哪儿》，在外在形式上的确是电影，因为从媒介传播形式的角度来说它确实是在电影院里播出的，时长接近电影院播放的电影（时长为95分钟，而不像电视综艺节目那样可以播出很长时间，甚至可以反复重播），也是被命名为“电影”进行宣传的，观众在封闭的与日常生活相隔绝的空间和宽屏幕的电影院里观看。然而，从其所传达的内容以及摄制过程、演出方式来看，电影《爸爸去哪儿》和电视户外真人秀的综艺节目《爸爸去哪儿》没有差异，电影版至多不过是电视综艺节目的提炼版而已，可见电影《爸爸去哪儿》以电影的面目出现，在外在形式上是电影，但在内在意义上却是电视综艺节目，出现了外在形式和内在风格相互割裂的悖论。于是，电视到电影的领地去“串门”，同时，“主人”电影也热忱欢迎“客人”的到来，甚至宣布这个“客人”本就是这里的“主人”：既是电视将电视综艺节目延伸至电影市

场,拓展电影院的观赏渠道来增加受众,使得电影媒介为电视综艺节目服务,也是电影将电视综艺节目变为电影并获得热播和经济效益,拓展了电影市场,其实质上是影视彼此都采取的多渠道的整合性营销的一种市场策略。此外,电影的电视剧化也在近几年票房很高的热播电影中广泛存在,例如《失恋 33 天》,它虽是一部电影,但是编导手法上却是属于电视剧的,而电视剧化的电影的热播所获得的巨大经济利润,也会对催生这类形式的电影起到推波助澜的作用。

三 “媒介互串”的美学危机:电影电视化对电影发展的影响

电视和电影虽然在表现形态上是相似的,都呈现为影像,但二者有不同的特性。日本导演大山胜美曾列举电影、电视的区别,他对电影和电视区别的分析多处涉及两者的不同展播空间特性:“特意到电影院去看/按动开关就可以看”、“在黑暗的室内/在明亮的居室”、“在特殊的环境里看/在熟悉的空间看”、“在另一个世界看/在日常生活中看”、“飞跃的现实/现实的延长”^①。从上述二者的区别可以看出,电视和电影的播放空间对二者的性质产生重要的影响。电视处于日常生活空间中,观众在明亮而熟悉的居室里看,其实是在“日常生活中看”,因而电视服务于观众的日常生活,以观众为主导,是“现实的延长”,缺少审美应有的“心理距离”,艺术性是较为不足的;而电影所放映的空间是区别于日常生活空间的,属于“黑暗”而“特殊”的“另一个世界”,它不是“现实的延长”,而是“飞跃现实”的,和生活之间有着恰当的审美距离,具有更高的艺术审美性。因而,电影的电视化这种媒介互串现象对于电影的艺术性有所损害。电影版的《爸爸去哪儿》经过 5 天就完成拍摄,从拍完到上映只花 1 个月,却获得了 7 亿的高票房,这一少一多的现象,不得不让人反思。封闭的犹如“教堂”般的电影院为电视综艺节目所“侵占”,甚至刮起巨大的新电影商业飓风,可能会给电影的生产模式产生重要影响。

不难想象,媒介之间互串的局面将越来越频繁,而电影的电视化的这种趋向可能会越来越明显,将对原有电影美学原则提出挑战。第一,电影的“综艺节目化”给电影的发展带来新形式也带来新弊端。虽然电影的美学本质也有不恒定的一面,随着历史的发展变化而不断发展,但是经过数代电影人的努力以及经典影片的产生,也经过经典电影理论时期的关于电影本性的探讨(从为电影“正名”、区分电影和戏剧的区别、强调电影的独特性到电影蒙太奇理论、长镜头理论、电影作者论的产生),电影的美学规则逐步定形,形成了相对固定的标准和美学范式,虽然其美学原则也是多元的甚至有时也出现对峙的范式(比如蒙太奇和长镜头),但是至少它是和生活原生态有一定距离

^① 参见壮春雨《电视剧学通论》,中国广播出版社 1989 年版,第 40~41 页。

的、需要审美和创作沉淀期的、具有艺术审美性的艺术品,而不是短平快的产品。可是,《爸爸去哪儿》这种“电影”极短期的投入却带来了巨大的利润——电影经5天拍摄获7亿票房,平均每拍摄一天转化成1.4亿元的收益,堪称史上投资回报率最高的电影,这也可能催生更多的这类型“电影”出现,甚至也可能对国产电影形态产生重要影响,使得电影艺术形态更泛化,甚至可能导致真实和虚构以及真人秀和何为演员、何为表演等美学边界模糊的后果。需要警惕的是,过度便利的条件,过度便利的艺术,轻易可以转换和获得的艺术,反而让艺术的门槛降低,长久反而不利于艺术的发展。艺术不是那么廉价的,过度的便利和廉价,必将对它起破坏作用。容易迅速实现的艺术,往往也是容易腐朽的。将电视综艺节目剪辑成电影的长度、命名为电影就直接搬到电影院,就可以获得巨大的利润和声名,这样的便利之举只会诱惑越来越多的资金和人才投入其中,催生更多的同类型产品(《爸爸去哪儿》是在大年初一上映的贺岁片,以后可能出现类似的贺岁片),虽然目前仅仅是星星之火,但未来未必不能燎原。而这种实践对电影美学很可能带来消极影响。毕竟《爸爸去哪儿》热播的最重要的原因不是源自艺术和审美元素,而是源自育子、萌娃、旅游真人秀、亲子秀、友情秀、贺岁等大众最关切的日常生活元素和娱乐元素,因此拥有大量的受众。这种电影不需剧本,不必费力思考情节设定、人物塑造、语言对白等编剧规律的问题,也缺乏电影艺术的精细和难度,更带有生活直播的性质,但是获得了巨大的成功,这也会给那些用心写剧作的编剧带来消极的影响。《爸爸去哪儿》的热播也必然也会影响一些电影的排片和市场,电影的一大特点是有排片档期的问题。电影市场需要营销策略,也需要向外扩张,必然欢迎这种有广泛观众群、很可能热播的片子——无论它属于什么性质。但是,某一部影片排得多了,必然使得别的影片的排片机会变少了,一旦电影院上映越来越多这类5天就能拍好的影片,其他艺术性强的电影放映的机会可能就变得越来越少了。第二,电影的“电视剧化”对电影美学提出挑战。电影和电视剧的美学特性有所不同,这是由多方面的原因造成的。除上文所分析的观影环境以外,二者设备方面的物质差别(拍摄手段和“幕”的大小有所不同)、受众心理、发展历史等的不同使得电影和电视剧在视听语言、编剧、叙事方式等方面有所差别。电视屏幕比电影小,它所追求的不是画面思维而是情节的曲折和对白的生动。观众在家里看电视剧,不可能有电影院那么专注,很多时候是边看电视剧边做其他事情,是在听电视剧而非看电视剧。而且从电视剧发展历史来看,电视剧初期借用了广播剧的表现手段,对人物的语言(对话、独白和旁白)的运用较多。即使后来电视剧脱离了直播型电视剧阶段,但广播剧对电视剧的影响依然存在,人物的语言(对话、独白、旁白)对于电视剧艺术依然有十分重要的意义。而从电影的发展历史来看,电影发展的初期阶段是无声片,只有画面没有声音,只有动作表情没有对白,因此电影对画面的依赖更强。总体而言,电影是侧重于视觉的艺术而电视剧是注重听觉的艺术。然而,《失恋33天》这部电影中突出的卖点是利用人物对白

狂欢制造噱头和快感。没有发挥电影的视觉优势,却让听觉占据主导地位,画面成为语言的配角,通过女主角的诉说(旁白)来达到感动、共鸣的效果,使得这部电影非常依赖听觉。《失恋 33 天》这类小成本电影的电视剧化获得了成功,对白优先对片面追求视觉奇观的某些国产大片的弊端有一定的遏制,但过度的电视剧化也带来恶果,过分依赖对白、人物形象单薄、镜头调度薄弱,使得电影从侧重视觉变为侧重听觉,又引发了另一个层面的电影美学危机。另一方面,在对人的刻画上,它虽然也写年轻恋人的感情变化,但对内心情感挖掘不够深刻,倾向于写事,努力把事写得曲折狗血、动情,但是对人的转变、挣扎还是浮于表面化,对人的内在世界挖掘不够深入,这其实是电视剧的一个弊端。电影《失恋 33 天》里也出现了这个弊端,即冲突和矛盾是容易解决的——虽然冲突迭现,但却缺少真正的挣扎;虽然有许多的矛盾,但是没有真正的难题。整部电影以“青春”、“光棍节”、“失恋”等热门话题为营销策略,在趋向电视剧化的剧情曲折、旁白感人、对白幽默中获得了高票房,它似乎让观众获得了快感和感动,也获得了市场的嘉奖,但是对电影艺术特性来说却是一次矮化。

四 “媒介互串”的深层原因:电影的商品属性 和艺术属性之间内在矛盾的激化

在某种意义上,文艺的不同文体间的互串在文艺界一直存在。早期脱胎于戏剧的电影,深受戏剧的影响,出现了戏剧化的鲜明趋势,因此,就有了经典电影理论时期的理论家卡努杜的呼唤——“电影不是戏剧”^①,试图阐释电影独立于戏剧的独特性。后来在无数的电影编导和电影理论家的努力下,电影才逐步摆脱戏剧的控制而确定自身的独立特性。但是在电影充分发展、非常成熟之后,它又出现了其他新类型媒介化的趋势。那么第一次的电影戏剧化的现象是不是一种媒介互串呢?电影在当时并没有独立的审美属性,当时的电影其实是依附于戏剧,后来才逐步从戏剧中脱离出来的,因此,当时的电影和戏剧并不具备“互串”所需的对等性和独立性,也不具备真正的媒介互串的特性。“黑格尔在某个地方说过,一切伟大的世界历史事变和人物,可以说都出现两次。他忘记补充一点:第一次是作为悲剧出现,第二次是作为笑剧出现。”^②对于电影而言,电影从原来和戏剧之间难以区分、电影依附于戏剧,到现在电影和电视剧、电视综艺节目之间的相互影响,电影的多元媒介化趋势以两种相似的面目登上了艺术舞台,可是前者是悲剧形态,后者则是喜剧形态。前者具有电影试图独立的挣扎和悲

^① [意]卡努杜:《电影不是戏剧》,施金译,载李恒基、杨远婴主编《外国电影理论文选》,上海文艺出版社 1995 年版,第 43 页。

^② [德]马克思:《路易·波拿巴的雾月十八日》,《马克思恩格斯选集》第 1 卷,人民出版社 1972 年版,第 603 页。

壮,后者则是电影为取悦更多的受众、获得更多的利润而产生的艺术矮化定位和市场营销策略。

电影电视媒介互串的关系貌似电影电视这两种媒介发生了互串,可背后深层原因却涉及电影的属性问题。电影是综合艺术,同时拥有两种属性,一种是艺术属性,另一种是商品属性。电影的艺术属性和商品属性之间往往会产生斗争,乃至产生悖论:影视互为彼此的营销策略。媒介之间营销策略的互串,让我们看到当下中国电影发展的一种新流变:目前电影、电视、网络视频的艺术属性有各自的美学范式,虽然彼此也有共通之处,但是它们在商品属性方面并没有差异,是完全相通的,因此它们互相借鉴彼此的营销渠道进行全方位整合性营销。由于这些媒介的艺术属性有一定的相似性,同时它们的商品属性又有共通性,这使得这类艺术的媒介互串成为可能。这是电影电视化的重要原因;电影和电视之间以及和新媒体、自媒体之间出现了媒介互串,它们想要利用彼此的优势来推销、宣传自己,以获得更好的商业利润。可见目前电影的商品属性还是占据了上风。这些影像艺术的商品属性相互催化,并且极度膨胀,甚至对各自的美学属性和美学边界进行挤压。对于国产电影来说,其发展同样要受到电影双重身份所存在的一些难以兼容的矛盾的制约:如果想要坚持艺术品位,市场的效应就可能减轻削弱,商业利润就会降低;如果想要商业利润,就会使用各种营销策略,借用多种手段,包括上文所说的通过利用别的艺术媒介的形式来宣传自己,甚至伪装成别的媒介进行营销,从而出现媒介互串的现象。电影的商品属性和艺术属性是相互影响的,这样的营销方式和生产方式,又将会对电影的视听语言、情节人物设定之类具体的呈现方式等内部艺术属性产生影响。

同时,电影院里出现电视综艺节目化的电影如《爸爸去哪儿》的现象,可能会给电影机制带来一定的变化。而电影的这种变化,其实和整个社会生产的变化是一致的。消费社会来临之后,消费在社会生产全过程中的位置越来越突出。^① 电影的属性有两种,其中一种就是商品属性,因此电影这个商品需要历经商品的生产、分配、交换、消费等流程完成自身的运转,实现自身的价值。而今消费占据了优先地位,甚至制约着电影这种商品的生产过程。电影的传播过程和消费过程紧密结合在一起,各种传播策略和传播形式的设计也是为了产生更好的效应吸引消费者,从而促进产品的销售和增加市场份额。而传播过程和消费过程的地位的变化,也给电影制播的主体——电影的生产过程带来重要影响,进而影响电影的艺术美学属性。原来的电影以电影艺术内部探索为出发点,进而进入制播过程,如今在整个链条中却出现了一个颠倒——消费领域成为起点,电影的创作领域反而滞后了。电影的外围占据了重要地位,而这种外在的

^① 参见[法]让·波德里亚《消费社会》,刘成富、全志钢译,南京大学出版社2006年版;《象征交换与死亡》,车槿山译,译林出版社2006年版。

力量不断强大进而改变内在的形式,对电影的美学特征产生了重要的影响。由原来以艺术属性为中心演变为以商品属性为优先,进而演变为消费流通成为优先(商品属性的主导部分——生产领域也退居二线),于是原来艺术探索的优先地位被消费领域的观众需求所占据。虽然,目前电影业比以往兴盛,相比以前较易获得高票房,但是,就国产电影而言,整个国内影坛内在的美学艺术探索并没有取得太大的进步,甚至在总体上没有达到20世纪80年代的水平,在世界影坛上的声誉不是呈现上升而是出现下降的趋势。电影的热播、传媒业的发达、票房的飙升和电影的艺术水准之间出现巨大的反差,这种悖反的局面不得不让人深思。

总之,当下电影的“多元媒介化”(即电影和多种媒介发生互串现象)中尤其突出的是电影的“电视化”现象,它在表面上所呈现的是电影和电视这两种艺术形式之间的博弈,可本质上却是电影的艺术属性和商品属性之间的博弈,它以极端的方式让我们思考电影艺术自身存在的一定的缺陷:电影的艺术自由是有限的,电影自诞生以来,永远是带着镣铐舞蹈,存在商品属性和艺术属性难以兼容的悖论,而最近出现的国产电影的电视剧化和电视综艺节目化,是电影内在悖反属性的一种集中体现和激化表达,也是对国产电影走向的一次叩问。这种矛盾在短期内不会得到缓解,有时候甚至会出现激化,也给我们国产电影从业人员提出了挑战:在电影的艺术属性和商品属性之间找到恰当的距离和平衡,才能使国产电影发展的道路越走越宽;片面追求票房至上的营销策略,使得商品属性凌驾于艺术属性之上,乃至钳制艺术属性,则将导致国产电影的道路越走越窄。

戏剧三类——戏弄、戏文、戏曲

浙江艺术研究院 洛 地

提 要：如何对我国戏剧(不可以“戏曲”为称)进行分类,是戏剧研究的大问题。现在通行的以时代来划分(如“宋元南戏”、“元杂剧”、“明清传奇”等)或者按现今的所谓“剧种”(如昆剧、京剧、越剧等)来划分都显然有问题。本文作者以为我国戏剧应大体分为三类:戏弄,戏文,戏曲。以“弄(调弄)”为本者,自唐《踏谣娘》等“参军误”以下的“杂剧、院本”直到现今可见的“二小戏、三脚戏”等,为“戏弄”。以“文(故事)”为本者,自《张协状元》、《琵琶记》以下的有众多人物、有矛盾有情节有头有尾的故事的“真戏剧”为一类,为“戏文”。以“曲(曲体、曲文)”为本者,如《子陵垂钓》、《介子推》等元曲杂剧,为“戏曲”。

关键词:戏 戏弄 戏文 戏曲

何谓戏剧?按我的理解(不是如《辞海》、《大百科》等现今典籍的解释),是:

一班演员、装扮成别人模样(包括神鬼),状其形、言其语、行其事,即谓之戏剧。

质言之,戏剧的本质特征为“扮演”;“扮而演之”即为戏剧。

对事物进行分类别种(及探索其间的关系),是科学的启端和归宿。

我国戏剧是有类别的。根据是什么?戏剧的构成及其结构。

我国戏剧,根据其结构及结果,当分为三类,曰戏弄,曰戏文,曰戏曲。^①

戏

戏弄、戏文、戏曲,首先是“戏”。

“戏”字多义,与技艺相关联的戏,自古就有,范围极广。按我的理解(不是按现今那些典籍的解释)大致是:

供悦耳目,赏心情,用以娱人、自娱或竞赛的技艺活动之泛称。

戏,花样繁多至不可胜计,混杂漫漶几不可梳理,早先人们笼统地称之为“百戏”。

^① 我国戏剧就是戏剧,不能“通称为‘戏曲’”。见本文《戏曲》一节。

就艺人的当场面目及技艺角度，大致可以分之为四：

一、演员（一般）或不出面，以操纵控制他物为戏者，如：耍猴、玩蛇、藏人、烧火等。今称马戏^①、魔术大都属此。

二、演员以自身面目，主要以其体能呈现个人技艺为戏者，如：角觝、爬杆、走索、蹴鞠、打棋等。这一类戏，一般不装扮；也有装扮的，如装成蚩尤模样进行角觝、扮作猿猴模样爬杆的，但摹其形不行其事，即扮而不演。今称体育（竞技）、杂技大都属此。

三、演员以自身面目，以艺术技能为戏者。一般不装扮，也有装扮的，如扮作仙女模样奏乐、腰扎竹马跳马灯等，但亦仅摹其形而不行其事，即扮而不演。即今称为音乐、舞蹈、歌舞的一类。

四、演员装扮成别样面目，状其形、言其语、行其事者，就是戏剧范围内的“戏弄”。

当然，戏艺并不按人们对它的概念、对它的分类而产生、而活动，如傀儡、皮影，演员既操纵他物，又歌唱、奏乐，又敷演故事；上面也只是说个大概，故曰芜杂难理。然而，在众多“百戏”之中，装扮与非装扮，是一个大界线。装扮了，演事与不演事，又是一个大界线。装扮其形象、敷演其行状——扮演，谓之“弄”。

戏 弄

“弄”字，亦多义，如有：调(tiáo)弄、要弄、玩弄等。《说文·八》云“伶，弄也”。 “弄”，艺技人之事也。装扮、扮演的“弄”，唐崔令钦《教坊记·踏谣娘》一段文字最为明白：

北齐有人姓苏……每醉辄殴其妻。妻含悲，诉之乡里。时人弄之——丈夫着妇人衣，徐行入场，行歌……及其夫至，则作殴斗之状——以为笑乐。

“时人弄之，以为笑乐”，足证：“弄”为“装扮而演其事”，以为娱人自娱之笑乐。

——上引文字，其实分为两段。前段说有醉酒打老婆的情事；后面一段是说“时人弄之，以为笑乐”：伶人扮演打趣之以供观众笑乐；“时人弄之”与“以为笑乐”之间即两破折号之间的一段，是“弄”的具体情形（诸家文著引此，标点皆可议，反映理解上欠明）。

“戏弄”始于何时，诚不可考。楚“优孟衣冠”是很有名的了，任半塘先生以为扮演之始（见其《优语集》），以为“优孟衣冠”系“弄”（装扮）而非“戏”（非娱乐性的戏艺）。如果是这样，即就“装扮——弄”而言，那“优孟衣冠”毕竟是个传说，而见于史籍《左传·鲁定公十四年》之所载：吴王阖闾伐越，被越军伤了脚趾，（大约得了破伤风）在还

^① 古代“马戏”，主要是在马上作各种竞技活动，与今之“马戏”不同。

师的半路上死了。夫差嗣位后，使人立于庭，苟出入，必谓己曰：“夫差，而忘越往之杀而父乎？”……

该时时直呼“夫差”其名的“使”者，显然是以阖闾或阖闾鬼魂的身份在行事；难道不也是和优孟一式地是装扮——“弄”着么？是否还有其他内容，不可得知。这是实有“史事”，较传说的“优孟衣冠”可靠多了。鲁定公十四年为公元前496年，谁说我国戏剧一定迟于古埃及和印度呢？

装扮、扮演即为“弄”。故，广义地说，现今所谓的“戏剧”即为“戏弄”；狭义地说，“戏弄”是我国“戏剧”中的一类。

戏弄，是我国戏剧中的一大类。

戏弄，自远古以下，不绝于世。近人杨公骥先生“破译”《宋书》中《公莫舞》（亦见于《乐府诗集》），是公元初即两千年前的一个戏弄“脚本”。到了宋代，尤其是到了南宋，戏弄已经成为百戏之首。当时称“杂剧”——“杂扮”以为“剧（笑乐）”。

戏弄，其本质为“笑乐”；其具体作品，在其初，往往为即时即景，或即席而发的小段子；一如春风轻烟，过了就过了，一点痕迹都留不下来。在长期、无数的活动过程中，其中有一些比较得趣，又可成为一个“套子”模式，乃为后来的各时各景所套用（当然往往也须切后世的时景而有所变动），就延流下来，乃有其名目于后世。

——宋元间文豪周密在追记南宋盛况的《武林旧事》中有《官本杂剧段数》专节，录有280个杂剧段子的名目，如：

看灯	借衣	棋盘	卦铺儿	眼药酸	醉青楼	骰子
卖花	赖房钱	三教化	上借门儿	门子打三教		

等等。这些名目是什么呢？就是这些杂剧段子的“本”即“本事”。如有一个“通过两三伶人扮作看花灯人的戏谑，形容元宵花灯如何热闹、好看”的杂剧段子，其“本（事）”为“看灯”，其名目也就是《看灯》。

杂剧段子又有称“院本”的。如元明间陶宗仪《南村辍耕录》中录有包括不少戏弄杂剧段子的“金元‘院本名目’”。

“院本”、“杂剧”二词语，指义并不全同。“杂剧”，“杂扮”以为“剧”，可以作为说明戏剧—戏弄的一个构成性质或品种性质的词语。“院本”呢？“院本”的“院”，是指宫廷内技艺人、妓乐人的居所如长春院、永乐院、宜春院、仙韶院等，也包括官府、坊间的各种“行院”，即供“耍乐”的“院”；“本”就是这些“院”里所做的各种供笑乐的活动；“院本”的全称是“耍乐院本”，简称“院本”。“院本”是要乐场所活动的统称，而不是一个文艺构成或品种的词语。所以，“院本”中可以包含戏弄—杂剧，又可以有其他别的内容。如《南村辍耕录·院本名目》中有不少并不一定是戏弄—杂剧的活动名目。胡忌兄的成名作《宋金杂剧考》梳理甚详，不赘。

虽然古代的戏弄—杂剧段子具体的“文学剧本”没有留下来(事实上,它们本无所谓确定的文学剧本),但是,我们尽可以从以下三方面:

1. 延留到后世、如今还在演出的一些戏弄段子,如被称为“民间歌舞小戏”的《夫妻观灯》、《借披风》、《下盘棋》、《姑嫂算命》、《陆雅臣哭骰子》、《卖花线》等,如被称为“秧歌戏”的《兄妹开荒》、《夫妻识字》等,以及近年来流行的所谓“小品”如《超生游击队》《打白条》等;

2. 为戏文、戏曲收入的某些段子,如《张协状元》中的《赖房钱》、《西厢记》中的《请医》、《郑元和绣襦记》中的《教歌》等;

3. 戏弄自身发展而形成的长篇“过锦”(请参看拙文《“戏弄”辨类》,本文从略)。看到戏弄段子的结构和一些具体情形以及戏弄的基本构成和性质。笔者在1990年写的《“戏弄”辨类》中有所阐述,此处不赘。

戏弄,是中国戏剧最初的、直到如今遍布南北、不断产生着的一大类。

戏弄,就其自身来说,到南宋之时,在以现今江浙为中心的南方,已高度繁荣。于是,乃形成“敷演话文”中的“敷演”,即构成“戏文”中的一个方面“戏”。

戏 文

我国民族戏剧成熟的标志是“戏文”的出现、完成。

我国现存最早的戏剧剧作文本,是《永乐大典卷之一万三千九百九十一·戏·戏文二十七》所收三本戏文中的《张协状元》。今学者钱南扬先生指出并得到学界公认,其底本当为南宋钞本,即今存《张协状元》是南宋时产生的“戏文”的一部剧作。经钱南扬先生校注(中华书局排印出版),始可读。

今存《张协状元》是一个很完整的剧本,非常完整的演出实录本。它一开始,是一个称为“副末”的脚色出场来,先诵了两段词【水调歌头】【满庭芳】,夸说“咱们”这班演戏的本事如何如何高,说今天的这本戏文是扮演“状元张协”的故事,它是怎么样的一个故事呢?“诸宫调唱出来因”,那个副末用“诸宫调”又唱又说地把《张协状元》故事梗概告诉了观众。唱说完了,他自问自答地说了:

似恁唱说诸宫调,何如把此话文敷演。

于是,副末下场,一个做“生”脚的演员扮成书生模样的张协上场,“自报家门”,这本戏文正式开始,做下去了。

“似恁唱说诸宫调,何如把此话文敷演。”“敷演话文”就是“戏文”。

“戏文”中的“戏”,是“戏弄”,就是“扮演”——装扮、敷演;“戏文”中的“文”,是“话

文”，就是故事。“戏”与“文”相结合，“戏弄——话文”，装扮起来——演故事，就是“戏文”。

(一) “戏文”——我国的“真戏剧”

“敷演话文”而为“戏文”。

戏文——一班演员装扮成别人模样(包括神鬼)，状其形、言其语、行其事，敷演有
人物、有矛盾、有发展、多情节、有头有尾的故事乃戏剧的主体，无论中外古今——是为
“真戏剧”。

——王国维先生《宋元戏曲考》有云：“后代之戏剧，必合言语、动作、歌唱，以演一
故事，而后戏剧之意义始全。故真戏剧必……”；“真正之戏剧，起于宋代”。

“真正的戏剧”之为“真戏剧”，关键在于它扮演的是“话文”即故事。

“敷演话文”即“扮演故事”，亦即“戏文”。“戏文”的出现，是我国民族“真戏剧”成
熟地完成的标志。

上文说了“戏弄”，戏弄已是戏剧，但是戏弄段子所扮演的不是“故事”，所以是不
完整的戏剧，非“真戏剧”；下文将说到“戏曲”，典型的“戏曲”所扮演的也不是“故事”，
所以也是不完整的戏剧，亦非“真戏剧”。唯有“戏文”，为“扮演故事”，所以只有“戏
文”才是“真戏剧”，我国三类戏剧中的“真戏剧”。

“似恁唱说诸宫调，何如把此话文敷演”，又可说明：扮演性的戏弄一戏剧，在我国
自远古便有，而真戏剧产生、形成于南宋，契机盖在南宋时“话文”的高度成熟发达。
后世如清末民初大批民间唱说新闻(词话)演化成为戏剧的情况，亦皆如此而明白可见。
所以，凡谓戏剧之源，“始于歌舞”说、“始于傩”说、“始于巫”说等，似皆难以成立，
盖歌舞、傩、巫等皆非(必)“演一故事”即并非以“敷演话文”为特征，也就不能为“真戏剧”。

对此，古人已有说得很明白的。明胡应麟在其《庄岳委谈·优伶戏文》中说得非
常之明确：杂剧、院本，不是戏文；王实甫《西厢》、高明《琵琶》等才是戏文。他结论说：
“凡传奇以戏文为称也，无往而非戏文也。”“传奇”即“话文”故事。

对此，现代学人多有严重的认识不足者。

(二) “戏文”在南宋时的出现，对我国文艺发展史有划时代的意义

戏文，在南宋出现，它具有三个方面的特征：

- 承继了我国“文史”上的“人事史”的传统，使我国(真)戏剧一开始就坚实地建
立在“人事剧”、“世俗剧”的基础上。
- 直接从民间产生，所以具有极强的生命力，世代繁荣，延流至今；使我国(真)戏
剧为世界三大古代戏剧中的唯一存留，且至今尤为观众最多的戏剧。
- 是在我国各式文学及各项技艺充分发展，尤其是“话文”和“戏弄”充分发展之

后形成的，使我国（真）戏剧成为世界上综合程度最高的一类戏剧。

南宋时，话文的高度发达，戏文的出现，对我国文艺发展造成了一个转折性的大变化。两三千年来各式各种单项文艺单系发展的局面结束了，出现了大综合。话文、戏文，平行发展，成为文艺上的两大类，即叙事性文学中的长篇小说，扮演文艺中的巨帙戏文。是二者，对我国各式艺术品无所不包地综合，蔚为大观，成为自宋之后的元、明、清而至今数百年间我国文艺的主体。

也就是：由“说话”演化为我国的长篇小说，由“戏文”产生了我国的（真）戏剧，将我国几千年文艺史划分为两个“大时代”。其前，我国文艺是以单项、短篇为主的时代；其后，开始了以综合性的长篇巨帙——长篇小说、大型戏剧为主的时代。

所以说，南宋时的“话文”和“戏文”，在我国文艺史上具有划时代的意义。

（三）“戏文”就是“戏文”

我以为，必须特别反复强调：“戏文”就是“戏文”。

——我这样说有明确的针对性，就是针对近若干年来，学界不知何故，几乎一律地称“戏文”为“南戏”，如《辞海》、《中国大百科全书·戏曲曲艺》等“权威经典”，“戏文”条下，仅三个字，曰“即南戏”，而在“南戏”条下，零落地介绍有关戏文的某些情形。甚至包括一些研究戏文的文著，其作者竟也将“戏文”称为“南戏”；甚至还称之为“宋元南戏”。

似乎只有钱南扬先生，郑重地、堂皇地宣称“戏文”是“戏文”。

“戏文”绝不能与“南戏”等同，无论在哪方面、从何角度。

戏文是一个动宾词组，即“敷演话文”。这说明了：戏文，是一个具有文艺—戏剧构成性质的词语，是我国戏剧（中一个类别）的正式的称谓。“南戏”呢？是元代，即蒙元灭南宋后，一批南来的北人说出来的，是对“亡国南宋戏文”（见周德清《中原音韵》）的简称；其后为某些明人所沿用，以与“北剧”相对。且不论在元时“南戏”或“南宋戏文”这个称呼中包含着的贬义，无论“南宋戏文”或“南戏”，是一个偏正词组，只能是朝代性的或地方性的指义。“戏文”与“南戏”怎么能“即”等呢？

——“戏文”与“南戏”两个词语的差异，约略相当于“行省”与“浙江省”的差异。“戏文”是与“戏弄”、“戏曲”相对，相当于“行省”与“自治区”相对；“南戏”呢？是与“北剧”相对，就相当于“浙江省”与“江苏省”、“江西省”、“福建省”等相对。“戏文”是一个戏剧构成性质的称谓，一如“行省”是一级行政体制的称谓；而“南戏”着重在“南”，是指某一地方的“戏”，一如“浙江省”着重在“浙江”，是指某一地方行省，故可简称为“浙江”。“行省”非“即浙江省”；“戏文”何能“即南戏”？！

除钱南扬先生之外，怎么几乎所有的论家会都认为“戏文即南戏”，我真是百思不

得其解，千思不得其解，万思不得其解！难道（至迟到）明中叶，“南戏”、“北剧”消失后，“戏文”就不存在了？“南戏”是只有到了元代才出现的概念，何能将“宋”代的戏文也纳入“南戏”？

或者有人会说，古人就是这样称呼的，“约定俗成”嘛。且不说科学的研究就是从与约定俗成作斗争而产生和发展的；严肃的科学的研究，绝对不容什么“约定俗成”。就拿事实来说，并没有“戏文”即“南戏”的这种“约定俗成”。古人，他们不是专门的戏剧史理论家，而在使用“戏文”这个词语时，非但从来不和“南戏”相混淆，而且其实际指义就是“扮演故事”即现今“真戏剧”的概念。例证多极了。试举十二例于下：

1. 宋遗民周密在元初所著的《癸辛杂识》“祖杰”条记载：元初时有恶僧祖杰，恶行百端，众怒如沸；元官吏却包庇他——

……旁见不平，惟恐其漏网也，乃撰为戏文以广其事。

这里的“戏文”非常之明确地是指“敷衍话文”这类活动，与是“南戏”还是“北剧”无关。“撰为戏文以广其事”，岂能作“撰为‘南戏’以广其事”？

2. 元人刘一清《钱塘遗事》“戏文诲淫”条有云：

（宋时）……《王焕》戏文盛行于都下。……

3. 元明间人叶子奇在明初所撰的《草木子》中有云：

俳优戏文，始于《王魁》……其后元朝，南戏尚盛行；及当乱，北院本特盛，南戏遂绝。

说得多么清楚。“戏文”是“敷演话文”这类活动；这类活动，始于《王魁》，绝不能说“俳优南戏，始于《王魁》”吧。接着是“元朝南戏”，唯其到了元朝，方有“南戏”与“北院本”之别，所以说“北院本特盛，南戏遂绝”（至于他说的元代戏剧盛衰情况是否合乎事实，是另一回事，不论）。

4. 明《永乐大典》所收者“戏文”；而非“南戏”。

5. 上面已说明人胡应麟《庄岳委谈》有“优伶戏文”专条，此稍详引其文：

自优孟……至后唐庄宗自敷粉墨称“李天下”而盛，其搬演大率与近世同；特所演多是杂剧，非如近日之戏文也。

古教坊有杂剧而无戏文……

今世俗搬演戏文，盖元人杂剧之变。

杂剧，自唐、宋、金、元迄明皆有之；唐时……宋杂剧亦然。元世曲调大兴，凡诸杂剧，皆名曲寓焉。教坊名妓多习之，清歌妙舞，悉隶其中，一变而赡媚，遂为戏文。

《(北)西厢》，戏文之祖也——而西厢虽出董解元，然犹弦唱小说之类，至元王(实甫)、关(汉卿)所撰，乃可登场搬演。高(明)氏一变而为南曲，嗣是作者迭兴，古昔所谓杂剧、院本，几于尽废。

凡传奇以戏文为称也，无往而非戏文也。

十分清楚，他认为：宋金的“杂剧”非戏文，因为戏文须敷演“传奇”；诸宫调古传等

“犹弦唱小说之类”而非戏文，因为戏文须“登场搬演”。他不知道在元曲杂剧之前已有戏文，所以说“今世俗搬演戏文，盖元人杂剧之变”，称“《(北)西厢》，戏文之祖”——明中叶以前的人们不知戏文已成于宋，亦不知元代有“南戏”，以为戏剧始于元曲杂剧是非常之普遍的（关于这一点，清代已有人指出胡氏之失），然而他所称的戏文的指义为“扮演故事”，是非常之明确的；或者，恰恰从胡应麟的不知戏文此词语的源起，而将王实甫《西厢》称为“戏文之祖”，更可以作为明代人观念中“戏文”的指义是“扮演故事”充分之证。

6. 明人沈德符《万历野获编》中有云：

元曲总只四折。自“北”有《西厢》、“南”有《琵琶》，杂剧变为戏文——以至《琵琶》遂演为四十余折，几十倍于杂剧矣。

这一条可以作为上引胡应麟文字的注：为什么《(北)西厢》会是戏文呢？因为“元曲(杂剧)总只四折”，而《(北)西厢》有二十折，所以是戏文（不是杂剧）——认为《(北)西厢》不是“杂剧”而是“戏文”，在明代也颇有持此见者，如明代编著的最著名也堪称最权威的两部戏剧总集，臧晋叔编著的元曲杂剧总集《元曲选》不收《(北)西厢》，而毛晋编著的戏文总集却收《(北)西厢》。又说明：沈、胡等当时的戏剧家的观念中，只要是“敷演故事”，无论“南”、“北”，都是戏文。

7. 明人郎瑛云：

岳武穆戏文何立闹曲酆都……（转引自清姚燮《今乐考证》）

8. 明人周晖《金陵琐事》有云：

徐霖填南北词，大有才情，余所见戏文《绣襦》诸本行世。

9. 我国戏剧学的首创者、明清之际大戏剧家李渔所著《闲情偶寄》中“戏文”一词极多，每云“戏文”、“一本戏文”、“一出戏文”（论“格局”之“冲场”、“演习”之“语言”等处），如有云：

……总而言之，传奇不比文章……故贵浅不贵深。……施耐庵之《水浒》、王实甫《西厢》，世人尽作戏文小说看……

……戏文无真假，戏文无工拙，只是使人想不到、猜不着，便是好戏法、好戏文。

上引文中所有的“戏文”都不能“即‘南戏’”。如不能将“便是好戏法、好戏文”作“便是好戏法，好‘南戏’”。

10. 明人姚旅《露书》有云：

琉球居常所演戏文，则关中子弟为多^①。……如《拜月》、《西厢》之类，皆不演。即岳武穆破金、班定远破虏，亦以为嫌；惟《金钗》、《姜诗》、《王祥》之属，则所

^① 本条引文系转引自中国戏剧出版社1980年第二次印刷《中国古典戏曲论著集成·八·剧话》中所引《露书》，原书未见。

常演……

如果说有人说，你举的例子，如胡应麟、沈德符、郎瑛、周晖、李渔等都是江浙人，把戏文解为扮演戏剧，只是江浙一带人的习惯罢了——是这样，江浙一带，凡“扮演故事”，至今还是称之为“戏文”的，甚至“电影、电视里做的‘戏文’”这类话，现在还能听得到。我不清楚作《露书》的姚旅的籍贯，但是有一位典型的北人——

11. 清顺天府宛平人、乾隆举人庄肇奎为《梨园原》所作的《序》中有云：

……予曰：“戏文者，出于鸿儒硕士、骚人墨客……然均合乎情理。”

难道可以是“‘南戏’者，出于鸿儒硕士……均合乎情理”？

12. 这就到了王国维先生了。他在《宋元戏曲考》中明确地说：

(元)南戏当出于南宋之戏文。

“戏文”就是“戏一文”，即“敷演一话文”。宋、元、明、清，直至民国的王国维先生，几百年来，从不曾有过他义，古人、前人从未曾将它与“南戏”相混淆，从来没有“戏文即南戏”的这种“约定俗成”。将二者混淆的，是我们自认为是王国维先生的传人的今人。

将“戏文”与“南戏”相混淆，称“戏文即南戏”，乃大误，根本性的大误。在理论研究中，词语的规范及使用，是很严肃的事，它关系到我们认识事物的概念正确与否，对事物进行定义的正确与否。对这样严肃的事，绝不可马马虎虎，苟且便宜，否则，“理论研究”就难说有多少科学意义可言了。

戏 曲

我国戏剧按其内在的结构——对事物当然只有按结构去探索对它的认识——可以也应当分为三类，即戏弄、戏文、戏曲。

然而，这三者的情况不大一样，前二者问题不大。把“戏弄”作为戏剧的一个类别的称谓，虽然由落地“作祖”，但只要认为它是一个类别的人们，大致都可以接受的，事实上已经颇有一些同行使用这个概念了。“戏文”，是自古至今通用的词语，而且其指义实际上自古至今一直很清楚：“戏文——敷演话文”即“真戏剧”；只要是无偏见的（如尊“北”贬“南”之类），不以各种先入之见、后入之见对待事物的，大致也会同意。至于“戏曲”，这个词语与前二者不同。它会受到两个方面的责难。

首先，不知从何时起，“戏曲”被作为“中国传统戏剧的通称”，如今我将它“缩小”到只是我国戏剧中的一类；若非以严正的逻辑的理论思维对待事物，大约很难接受这个理解，有道“习惯不可抗拒”，估计至少在近若干年之内，很难为人们普遍接受。

再者，是关于“戏曲”的本义。“戏曲”的本义是什么？“‘戏’内之‘曲’”。我正是从认识它的这个本义出发，来认识“戏曲”与“戏剧”的；而又将它“扩大”为我国戏剧中的

一类，这不概念转移了么？这，可以说，是我的自我责难。

正是如此，所以须从“戏曲”的本义说起。

(一) “戏曲”的本义

“戏曲”的本义，“‘戏’中之‘曲’”。

这里，为节省篇幅，只引两个资料。一个是“戏曲”初见的资料；一个是王国维先生对“戏曲”的定义。

1. “戏曲”的初见，及其本义。

“戏曲”一词，向以为初见于元明间人陶宗仪《南村辍耕录》(见下)。

“己巳(1989)立夏(5月5日)后”某日，收到胡忌兄来信，赠我一条他发现的极珍贵资料——“戏曲”、“永嘉戏曲”之首见处。全录如下(除加圈断及着重号外，概保持原样)。

(刘埙 1240~1319)

《水云村稿》(四库全书珍本)

《词人吴用章传》

吴用章。名康。南丰人。生宋绍兴间。敏博逸群。课举子业擅能名而试不利。乃留情乐府以舒愤郁。当是时去南渡未远。汴都正音教坊遗曲犹流播江南。(下略)不知又逾几年而终。子孙无述焉。悲哉。用章歿。词盛行于时。不惟伶工歌妓以为首唱。士大夫风流文雅者酒酣兴发辄歌之。由是与姜尧章之暗香疏影李汉老之汉宫春刘行简之夜行船并喧竞丽者殆百年。至咸淳，永嘉戏曲出。泼少年化之。而后淫哇盛正音歇。然州里遗老犹歌用章词不置也。其苦心盖无负矣。用章善謔。尝坐系。得释。或询之以狱中风景。用章曰。种种不便。闻者绝倒。(下略)

忌记：刘埙比周密少八岁，比张炎长八岁。此条材料明言“至咸淳，永嘉戏曲出”。且不久即传至江西(南丰一带)云云，极可贵！“戏曲”一辞比《辍耕录》所记的约早六十年。拙作已发表者未及采用，愿洛公及早补入“浙江”，实为幸事。

这条资料确实极其珍贵！现已为学界所遍取。^①

刘埙，字起潜，出于宋，歿于元，其生卒年胡忌兄已考。江西南丰人。曾作为亡宋遗民，遁迹隐居，晚岁古稀(元至大1308~1311年间)出为延平(今福建南平)教授。著有《隐居通义》、《水云村稿》、《英华录》。前二书或其“隐居”时撰，为《四库全书》所收；愧未检读。吴康用章，生平事迹别无记述。其词作亦赖刘埙所作此《传》存留，分属不知调名的两首词的两个韵句(余无见者)：

4

^① 得此珍贵材料，在“补入‘浙江’”(拙著《戏曲与浙江》)的同时，以“资料发现者胡忌、拟文者洛地”署名，作一文《一条极珍贵资料的发现——“戏曲”和“永嘉戏曲”的首见》，刊于《艺术研究(浙江)》第十一辑(总第二十辑)。

试问海棠健否，海棠虽似，减清香。

凌空蜂翼递香来，惊破蜜房幽梦。

刘埙距吴康，或近百年，不得同时，其《吴传》中文字不无饰誉。然而二人既同乡里，咸淳(1265~1274)，刘早已成年，其所云“永嘉戏曲出，泼少年化之”，必不致虚言。

窃以为，刘作《吴传》内所云“至咸淳，永嘉戏曲出，泼少年化之”句，或不必定解为“至咸淳永嘉戏曲出”，且不久传至江西，或可解为“至咸淳，永嘉戏曲出”现于南丰一带，“泼少年化之”，即“咸淳”系南丰“泼少年化”“永嘉戏曲”之时。

刘作《吴传》确凿年月固不可知，然不在宋末(1276年宋亡，刘已三十七岁)，即在元初，至迟不能到至大(1308~1311)，即与周密写下“戏文”一词约略同时。故，胡忌谓此“‘戏曲’一辞比《辍耕录》所记约早六十年”，甚当；只会少算不会多算的。

“戏曲”这个词语，到今天为止，当以此处为首见。

据“戏曲出……而后淫哇盛、正音歇”，可知刘埙所说的“戏曲”乃“戏剧内的‘曲’”。这应当是反映了宋(南)人的观念。

“戏曲”这个词语的本义，当为“‘戏’内的‘曲’”。

2. 王国维先生对“戏曲”的定义。

刘埙《水云村稿》中有“(永嘉)戏曲”，陶宗仪《辍耕录》中有“(宋)戏曲”；但是“戏曲”这个词语用的人极少。社会对戏剧及剧曲长期未形成独立的观念。自元至明近四百年，论家如林，论著如云，所论皆“曲”，曲辞、曲意、曲体，对散曲固然如此，对剧曲亦如此，即将剧曲自剧中抽出，孤立地论其“曲”的辞、意、体。直至明万历末吕天成作《曲品》，对作者、对剧作之论，始现端倪。崇祯年间，祁彪佳作《远山堂曲品》《远山堂剧品》，以“曲”指“全记”(今俗称整本戏者)、“剧”指“杂剧”(短剧)，“曲”始含有剧作义。清人对“曲”、“剧”、“戏”、“戏剧”等词语则往往混用无定。

王国维先生始将“戏曲”作为专用语，并开“戏曲”之“学”。据其《宋元戏曲考》，其“戏曲”之含义：

前二章既述宋代之滑稽戏、小说及杂戏，后世戏剧之渊源，略可于此窥之。然后代之戏剧，必合言语、动作、歌唱，以演一故事，而后戏剧之意义始全。故真戏剧必与真戏曲相表里。然则戏曲之为物，果如何发达乎？此不可不先研究宋代之乐曲也。

……宋代之戏剧，实综合种种之杂戏；而其戏曲实亦综合种种之乐曲……

……真正之戏剧，起于宋代……而其本则无一存。故当日已有代言体之戏曲否，已不可知。而论真正之戏曲，不能不从元杂剧始也。

……元杂剧，每剧皆用四折，每折易一宫调，每调中之曲，必在十曲以上，此乐曲上之进步也。其二则由叙事体而变为代言体也……元杂剧于科白中叙事，而曲文全为代言……不可谓非戏曲上之一大进步也。此二者之进步，一属形式，一属

材质，二者兼备，而后我中国之真戏曲出焉。

静安先生自称“世之为此‘学’者自余始”(《宋元戏曲考·序》)的“戏曲学”之谓“戏曲”，乃指“‘戏’里之‘曲’”，非常之明确：

开“戏曲学”的王国维先生所定义的“戏曲”，与六百年前“戏曲”初见时的指义，完全相同一致！

“戏曲”，其指义，是“戏”内的“曲”。

设若王国维先生当年看到了《张协状元》，将会如何呢？他是不是就会认定“真正之戏剧与真正的戏曲，始于宋代”呢？我想会是这样的。

(二) “戏曲”与“戏剧”不等义

然而，不知始于何时，“戏曲”竟用以指称我国“戏剧”(而“戏剧”却成为“话剧”的专用词，见《辞海》及《中国大百科全书·戏剧卷》等)。

《中国戏剧大百科全书·戏曲曲艺卷》前有总序性的《中国戏曲》一文(张庚先生署名)云：

中国传统戏剧有一个独特的称谓：“戏曲”。历史上首先使用“戏曲”这个名词的是元代的陶宗仪，他在《南村辍耕录·院本名目》中写道：“唐有传奇。宋有戏曲、唱诨、词说。金有院本、杂剧、诸宫调。”但这里说的戏曲是专指元杂剧产生以前的宋杂剧。从近代王国维开始，才把“戏曲”用来包括宋元南戏、元明杂剧、明清传奇以至近代的京剧和所有地方戏在内的中国传统戏剧文化的通称。

这样的判断和结论，是可议的，不对的。

1. 我国(从来)没有以“戏曲”作为自家戏剧的独特称谓的事。退一步说，即使有，也不能遵循。我们今天既已将我国戏剧作为一个科学性的学科，就应当而且必须以科学的理论思维对它进行研究，就须把对事物的称谓进行规范，对事物给予今天可能达到的最接近事物实质的定义和尽可能体现其实质的称谓。我们今天既已有“戏剧”这个词语及其定义，何须以本义为“戏内之曲”的“戏曲”去“统称我国戏剧”？更何况，原先本来并没有这样的事。(关于理论思维问题，非本文之所能尽言。)

2. 元明之际的陶宗仪，在其《辍耕录》中写有“宋有戏曲”的文字；但是，他说的“宋有戏曲”并不是“专指元杂剧产生以前的宋杂剧”(说见下文)。

3. 王国维先生从来没有“把‘戏曲’用来包括宋元南戏……在内的中国传统戏剧文化的通称”。文本本节要辩说的，主要是这一条。

(1) 在王国维先生著作中完全找不到这个意思的文字，上引“戏剧与戏曲相表里”已经说得非常之明确了：戏剧是戏剧，戏曲是戏曲；戏曲者，戏内之曲也。

(2) 有辩之者谓，——事实是有许多友人向我指出：王国维先生在1912年写《宋元戏曲考》之前三年即1909年所写的《戏曲考原》中有云：“戏曲者，歌舞演其事也。”“歌舞演其事”难道不就是“戏剧”？王国维称之为“戏曲”，难道他不是以“戏曲”统称

“戏剧”么？这样说，看来很通，其实不然。

王国维先生在《戏曲考原》中，是有“戏曲者，歌舞演其事也”这句话；但是，必须仔细读读王国维先生对“戏曲者，歌舞演其事”的具体阐述，就是他在该书中引以为证“戏曲”的实例——“石曼卿【拂霓裳转踏】述开元天宝事”、“赵德麟之商调【蝶恋花】述《会真记》”等：

……石曼卿【拂霓裳转踏】述开元天宝遗事是为合数阙(曲)咏一事之始，今其辞不传；传者，惟赵德麟之商调【蝶恋花】述《会真记》事，凡十阙……视后世戏曲之格律几于具体而微。……德麟此词，毛西河《词话》已视为戏曲之祖。

……(宋)曾布所撰【水调歌头】大曲咏冯燕事……有董颖者，作道官【薄媚】大曲咏西施事，……其词亦旁观者之言，而非所演之人物之言，故其去真戏曲尚远也。……杨诚斋《归去来辞引》……已纯用代言体。……虽前此如东坡【哨遍】隐括《归去来辞》者，亦用代言体，然以数曲代一人之言，实自此始。

静安先生对“戏曲”之说是一贯的。他把“曲”(包括诗词及散文)大分为两类：一类他称之为“旁述”，一类他称之为“代言”；前者不是“戏”，后者即为“戏”，即“代言之曲”(他称之为“戏曲”。

具体地说，王国维先生对“戏曲”的定义，是两条：一为“材质”——“曲文全为代言”；一为“形式”——“合数阙咏一事”。

(3) 又请千万注意：王国维先生在《戏曲考原》中所说“歌舞演其事”的“演”字，与同书中“【拂霓裳转踏】合数阙咏一事”的“咏”字同义，与“赵德麟之商调【蝶恋花】述《会真记》事”的“述”字同义——他使用的这个“演”字乃“演绎”、“歌咏”、“述说”的意思，并不是、完全不是定须扮演。所以他才将述开元天宝遗事的石曼卿【拂霓裳转踏】、述《会真记》事的赵德麟商调【蝶恋花】、杨万里《归去来辞引》等都视为“戏曲”，因为它们是“已纯用代言体”，是“合数阙咏一事”。他在这里，本来是“考”戏曲之“原”，并不是在阐述“戏剧”，怎么能从其“戏曲者，歌舞演其事也”得出他说的“戏曲”是“中国戏剧的通称”的结论呢？

在王国维先生的著作中，“戏曲”就是“戏曲”，不能为“戏曲”是“中国戏剧的通称”找到根据。

(三) 元人观念中的“戏曲”

这里所谓“元人观念中的‘戏曲’”，不是指由宋入元的刘埙《水云村稿》中的“戏曲”，而是指陶宗仪《辍耕录》中说的“戏曲”。该书卷二十五第二条《院本名目》云：

唐有传奇。宋有戏曲、唱诨、词说。金有院本、杂剧、诸宫调。院本、杂剧其实一也。国朝院本、杂剧始厘而二之。……

该书卷二十七第六条云：

稗官废而传奇作。传奇作而戏曲继。金季国初，乐府犹宋词之流，传奇犹宋

戏曲之变，世传谓之杂剧。……

很清楚，陶宗仪所称的“戏曲”，当然不是“元杂剧产生之前的宋杂剧”，这不必多说。陶宗仪说得很明白：“(唐)传奇作而(宋)戏曲继”，“(元)传奇犹宋戏曲之变”，他说的“(元)传奇”就是钟嗣成《录鬼簿》中指称元曲杂剧的“传奇”，他说的“宋戏曲”是上承“唐传奇”，下“变”为元曲杂剧者。如果说“戏曲”这个词语在古代曾有“戏剧”含义的话，陶宗仪的这些话，倒是可以作为引证的，虽然它是一条孤证。我提出的问题是为什么陶宗仪即元人会称元曲杂剧为“戏曲”？陶宗仪所说的与刘埙所称的“戏曲”有无异同？

刘埙云：“永嘉戏曲出，泼少年化之。而后淫哇盛，正音歇。”其所谓“正音”，系指“汴都正音，教坊遗曲”甚明；“戏曲”呢？乃与“正音”相对之“淫哇”之声。刘埙所说的“戏曲”为“曲”，即“戏(剧之)曲”。很明确，刘埙所说的“戏曲”，是“‘戏(文)’中的‘曲’”。陶宗仪则称“元传奇”为“宋戏曲之变”。刘、陶二人口中的“戏曲”是不同的；但是，二人的着眼点则是相同的：“曲”。我以为，这里的实际情况是：

文人重词曲而轻戏剧，所以，刘埙视而不见“戏文”的“敷演话文”，但闻“戏(内之)曲”。元人益发重“曲”。元曲杂剧，其不同于“戏文——敷演话文”者，要在“以曲代言”；“曲”，元曲杂剧之“本”也。陶宗仪以这个“以曲为本”的(戏剧)观念去看待戏剧，所以他见到“宋有”的是“戏曲、唱诨、词说”——都只是“曲”，所以会将“宋戏文”视为“宋戏曲”。

这反映了什么？反映了：元人观念中的“传奇”(戏剧)，系以“曲”为“本”的元曲杂剧。

(四) 王国维之论“元剧结构”

王国维先生的《宋元戏曲考》中有“元剧之结构”专章。为更方便地说明问题，先看看该书“元剧之文章”专章中有一段很著名也极为精辟的文字：

元杂剧之为一代之绝作，元人未之知也，明之文人始激赏之。……余谓……若元之文学，则固未有尚于其曲者也。元曲之佳处何在？一言以蔽之，曰：自然而然而已矣。……盖元剧之作者，其人均非有名位学问也；其作剧也，非有藏之名山，传之其人之意也。其以意兴之所至为之，以自娱娱人：关目之拙劣，所不问也；思想之卑陋，所不讳也；人物之矛盾，所不顾也；彼但摹写其胸中之感想，与时代之情状，而真挚之理，与秀杰之气，时流露于其间。故谓元曲为中国最自然之文学，无不可也。

说得是非常之好。然而，从上引文字，从该章中为证其说而引的实例，只是“曲”，既有“戏曲”亦有散曲，明确地说明了：王国维先生所谓“元剧之文章”者，实在(只)是指“元‘曲’之文章”。他并不是在论说元曲杂剧作为戏剧有多么好，恰相反，他认为元曲杂剧的作者们对他们的作品中的“关目之拙劣，所不问也；思想之卑陋，所不讳也；人物

之矛盾,所不顾也”;这里,王国维先生正确地指出:元曲杂剧在“关目”、“思想”及“人物”等方面都是不讲究的。那么,它好在哪里呢?在其“曲”。这一章的章目“元剧之文章”,据其实,尤其是从澄清后世发生的混淆来说,当为“元曲之文章”方是。[†]

在此前又有“元杂剧之渊源”专章,其中有云:

由前数章之说,则宋金之所调杂剧院本……所用之曲,有……至成一定之体段,用一定之曲调,而百余年间无敢逾越者,则元杂剧是也。元杂剧之视前代戏曲之进步,约而言之,则有二焉。……每剧皆用四折,每折易一宫调,每调中之曲,必在十曲以上……此乐曲上之进步也。其二则由叙事体而变为代言体也。……不可谓非戏曲上之一大进步也。此二者之进步,一属形式,一属材质,二者兼备,而后我中国之真戏曲出焉。

这里说的是什么?与“元剧之文章”实为“元曲之文章”一样,这里说的“元杂剧之视前代戏曲之进步”其实是“元杂剧(之戏曲)视前代戏曲之进步”。其章目“元杂剧之渊源”,实当为“元曲之渊源”。

这样,他对“元剧之结构”的看法,也就是:

元剧以一宫调之曲一套为一折。普通杂剧,大抵四折,或加楔子。

这在“渊源”章已说过一次,即元曲杂剧以一套曲为一折;一本杂剧,一般为四折即四套曲(或加楔子即只曲)。对不对?完全对。但是,与所谓“元剧之文章”实指“元曲之文章”,考“元杂剧之渊源”是考“元曲之渊源”一样,王国维先生在这里所谓的“元剧之结构”,说的则是“元杂剧中的‘曲’的结构”,即“元曲杂剧中的‘戏曲’之结构”,并不是元曲杂剧的“戏剧结构”。本章的章目当为“元曲杂剧中的‘戏曲’之结构”。

静安先生说得对不对?应当说,上引三个章目是有可议的,但是,三章的内容,则是完全正确的。

(五) 元曲杂剧无(确定的)戏剧结构

元曲杂剧作者们,尤其是具有代表性的一些文人作者们,对于他们自己的作品,尤其是具有典型意义的元曲杂剧作品,正如王国维先生所指出的:“关目之拙劣,所不问也;思想之卑陋,所不讳也;人物之矛盾,所不顾也。”元曲杂剧呈现出其(戏剧)结构上的任意性。

对元曲杂剧之为戏剧,可以有两句话:一句,它是“扮演”文艺,是戏剧;再一句,它是没有稳定的“戏剧结构”的一类戏剧。我指的是具有代表性的典型意义的元曲杂剧,不包括从戏文“变”来的一些(为数并不一定很少,如《赵氏孤儿》、《东窗事犯》、《拜月亭》等)。

典型的元曲杂剧,有哪些呢?先举一例,是人们最熟知的关汉卿的名著《单刀会》,以四套曲分四折(元曲杂剧一般通例皆如此):

第一折——乔国老，唱一大套曲：得知孙权用计，欲请守荆州的关羽过江赴宴，在席间索取荆州；刘关张如何如何英雄，（规劝孙权），此计不可行，荆州不可索取。

第二折——司马徽，唱一大套曲：得知鲁肃受命欲用计讨荆州；刘关张如何如何英雄，（规劝鲁肃），此计不可行，荆州不可索取。

第三折——关羽，唱一大套曲：收到鲁肃请柬，明知是计而允之，俺五关斩将如何如何英雄，鲁肃索取不了荆州。

第四折——关羽，唱一大套曲：过江，赴宴，与鲁肃斗争，胜利而归。

作为戏剧，真正是松散极了，没有贯穿人物。前三折完全没有戏剧行动，三折三个细节，到第四折算是有个情节。全剧的内容就是一个情节，根本成不了故事。按其含量，只相当于一个“杂剧段子”。那么，说它好，好在哪里呢？曲，曲文写得好。如关羽所唱的【新水令——驻马听】，翻用苏东坡《【念奴娇】赤壁怀古》，且以“这也不是江水，二十年流不尽的英雄血！”结束唱段，异常悲壮苍凉。

比较典型的是“杂剧十二科”中“安贫乐道”（及“孝义廉节”和“神仙道化”中）的一些剧目。如宫天挺的《严子陵垂钓七里滩》和马致远的《西华山陈抟高卧》：

严子陵垂钓七里滩

第一折——严子陵，唱一大套曲：七里滩垂钓是生涯；家里来了一个躲祸的人（刘季）。

第二折——严子陵，唱一大套曲：见到汉光武帝派来的使臣，拒绝了汉光武帝要他出山做官的征聘：“我则知十年前共饮的旧知交，谁认的甚么中兴汉光武！”

第三折——严子陵，唱一大套曲：从七里滩到了京城，对汉光武说：“你也不是我的君；我也不是你的卿！”

第四折——严子陵，唱一大套曲：见富春江的仙鹤、猿猱来催归；说：“九经三史文书册，压着一千场国破山河改。富贵荣华，草芥尘埃。畅道禄重官高，衡是祸害；凤阁龙楼，包着成败。您那里是舜殿尧阶，严光呵，则是跳出了十万风波是非海！”

西华山陈抟高卧

第一折——陈抟，唱一大套曲：五代纷乱，下山卖卦，眼前的赵匡胤是“开基真命”；自家便“学那钓鱼台下老严陵”去也。

第二折——陈抟，唱一大套曲：在华山，归隐如何如何地好；见到宋太祖派来请他下山的使臣，说：“海岳归明主，巢由作外臣。天下已归汉，山中犹避秦。”

第三折——陈抟，唱一大套曲：到京城，拒绝为官，说：“臣事君以忠，君使臣以礼，呀！便是死无葬身之地。不如归去来兮。”

第四折——陈抟，唱一大套曲，拒绝宋太祖派来服侍、引诱他的“女色”：“把投林高鸟西风里放，也强如闲野鹿深宫里藏。”

二剧极为相似。二剧中除了严光、陈抟，没有人物；四套曲所分的四折，很难说什么情节；无矛盾，无高潮，无始无终，根本不成故事。其含量，充其量也只是一个“杂剧段子”。它们好在哪里呢？曲。如上面已摘引的一些。他二人之所以写此二剧，就为了借古人之口说自家的话，所以有这样的“戏曲”。如宫天挺，他是由宋入元的人，任职于钓台书院，他对元朝廷是怎样的态度呢？不知道；但请读读《子陵垂钓》中的“戏曲”：“你也不是我的君；我也不是你的卿！”——真正是“惊心动魄”！我觉得比《窦娥冤》中空洞地骂天骂地要深刻多了。

元曲杂剧的“戏剧结构”的任意性甚大，是不必为之讳言的，从上面说到的已可看出；又更有甚者。

如《火烧介子推》，前面三折敷陈了介子推事，到最末的第四折，晋文公放火烧山了，却出来一个来无根据、去无着落的无名樵夫作了“正末”，完全从一个旁观者的角度，叽叽咕咕地唱了一大套曲；全剧就这样结束了。

这样的“戏剧结构”真是奇怪极了。如果上演，大幕怎能落得下来？简直有点难以想象。然而，这种样子的“结构”，在元曲杂剧中非但不是偶然、少数，且可视为通例。

如《萧何月下追韩信》，前三折敷陈：韩信来投，走，萧何追，韩信回汉，得封将，率师战项羽；到应当是高潮的第四折，韩信不见了，却跑出来一个来无根据去无着落的吕马童来做“正末”，叽叽咕咕地唱了一大套曲：项羽死了。

又如《邓夫人苦痛哭存孝》，第一、二、四折，是当事人邓夫人做“正旦”，在最关键的李存孝被误杀的第三折，邓夫人偏不见了，却是由一个没头没脑的“小番”，叽叽咕咕唱一大套曲：看到李存孝如何被杀。

又如《汉高皇濯足气英布》，前面三折敷陈：英布先受刘邦的气，后受刘邦的跪拜，乃雄赳赳气昂昂地去战项羽；到最末的第四折，英布却不见了，跑出来一个没名没姓“小军”做“正末”，叽叽咕咕地唱了一大套曲：战场上如何战胜了项羽，唱完，全剧就结束了。

这是什么“戏剧结构”？尤其是那个《火烧介子推》最为典型：第四折中为主的那个“正末”，完全是“剧外人”；构成该剧第四折的那九支曲调带尾声的“【斗鹤鹑】套”，按其实质，并不是“剧曲”而是“散曲”。同样，也就一如《单刀会》、《子陵垂钓》，这些剧作的着重处，即作者的着眼点，就在其“曲”。这个《火烧介子推》，就是第四折那个“正末”无名樵夫唱的那一大套曲写得好——作者狄君厚之所以写这本杂剧，就是为了要让这个

无名樵夫出场，借他的口，以旁观者的角度，可以对那些“招贤杀人”的皇帝放口大骂一顿（前面三折全是为最后这段“曲”作铺垫而已）。

还有别样的，从略。无可怀疑，（典型的）元曲杂剧是没有稳定的“戏剧结构”的。那么，它是否可以成为一“类”戏剧呢，如果它什么稳定的结构都没有的话？世上没有无结构的事物，更不能有其类。元曲杂剧是有其结构，有其自身独有的稳定的结构的。在哪里？就是它的“曲”。

（六）元曲杂剧以曲体结构为其结构

元曲杂剧，是与戏文有很大不同的另一类戏剧，就其本质特征来说，是曲。尤其一些文人作者，他们既以自家身份写“自述”性的“散曲”，也借他人之面目写“代言”性的“戏曲”，即所谓借他人之酒杯浇自家之块垒；在他们，写散曲与写“戏曲”，是同样的目的，即如王国维先生所说的：但“以其兴之所至为之”。他们写那些元曲杂剧，对“关目之拙劣，所不问也；思想之卑陋，所不讳也；人物之矛盾，所不顾也”。他们所“顾”、所“问”的是什么呢？曲。

元曲杂剧无稳定的戏剧结构，而有稳定的曲体结构。事实是，正因为元曲杂剧以其特殊的曲体结构为其结构，所以，它并不需要（抑或不可能）有稳定的戏剧结构。

元曲杂剧的曲体结构是怎样的呢？按我的看法，大致为：

1. 王国维先生已经指出，我稍作调整其说法，元曲杂剧构成的通例是：
以“套曲”为其结构的基本单位，以一“套数”为剧之一“折”；
以四“套数”即四折为一“本”（通常即为一剧）。
2. “套数”——由特定的有限的某些曲调（牌）作首曲，率与其同韵的众多其他曲调（牌），构成“套数”。

今存元曲杂剧 162 种、171 本、690 折的 693 套数“戏曲”，为（按使用多寡排列）：

【点绛唇】套、【新水令】套、【粉蝶儿】套、【端正好】套、
【一枝花】套、【斗鹌鹑】套、【集贤宾】套、【醉花阴】套、
【八声甘州】套、【五供养】套、【六国朝】套、【念奴娇】套等。

3. 元曲杂剧以相邻换韵的不同四“套”曲（四折），构成一“本”。

4. “套”内众多曲调（牌），其唱腔有不同的情况：

元曲杂剧“套”中众多曲调（牌）的唱腔，大致可有四种情况：

- (1) 某些全曲有比较确定的唱腔旋律起伏即“相对的定腔”，数量甚少；
- (2) 有些曲调（牌）在某些特定处有“定腔乐汇”，其他部分无确定的唱腔旋律；
- (3) 有些曲调（牌）无定腔，但须随前面的曲调（牌）的唱腔而行腔；
- (4) 有些则全无定腔。

定腔者及“定腔乐汇”处，须按定腔演唱；占大部分的无定腔之曲调（牌）及曲调（牌）中无定腔处，须由唱者自行“（即席）创腔”。

由民间艺人演唱的元曲杂剧，其曲词须由唱者自编，必须极其口语化：有定腔的曲调（牌）即“定腔乐汇”处，按要求须其“字”与其“腔”相应；占大部分无定腔之曲调（牌）则漫漶无定。

文人所作的“戏曲”，敷唱时，亦往往（须）由“角妓”变动。

而在其“唱”之外的“宾白”部分，则在“演剧时，伶人自为之”。

所以，元曲杂剧之“（套）曲”并非每个艺人都能唱；更重要的是：使唱者间不能相互接唱。如此，决定了元曲杂剧的班社体制，为：

5. (一个)元曲杂剧班中只有一名唱者。

一个元曲杂剧班中只可能用一名“唱（曲）者”，其他的为“做戏（杂剧）”者。

唱者，在班内为“角”；在场上称“正”，扮男性人物称“正末”，扮女性人物称“正旦”。做戏者即扮演杂剧者，在班内为“脚”；在场上称“外”（外末、外旦等，总称为“外脚”），曰“外脚供过”，“外脚衬”。

元曲杂剧以“一角众脚，一正众外”为体制。“正一角”者，主唱者也；“外一脚”者，做戏（弄）以“供过”，以为“正”之“衬”者也。

如上述，元曲杂剧以这样特殊的曲体结构为其结构。

因此，它在历史上，被人们称为“杂剧”，同时又称为“（元）曲”。也因此，我称它们为“元曲杂剧”（而不称“元杂剧”，当然更不以“元剧”称之）。

根据以上理解，对以典型的元曲杂剧为代表的这一类戏剧，何以名之呢？

我国文字中有个“本”字，元曲杂剧使用这个字，如四“套曲”（四折）为“本”，如元代刊本上有“的本”字样。本，根本也，本质也。元曲杂剧，以“曲”为“本”。

据元曲杂剧的根本、本质，并对王国维先生的研究成果加以承继，我即以“戏曲”为类名名之。

元曲杂剧系“以‘曲’为‘本’”的一类戏剧——“戏曲”。

戏弄·戏文·戏曲

到这里，我国戏剧是有类别的；有三类，为戏弄、戏文、戏曲。我想大致是可以明白了。装扮—扮演，是乃戏剧之本。

戏弄、戏文、戏曲，三者同为戏剧，又各有所异，乃为我国戏剧的三类。

(一) 三类戏剧的扮演

戏文，扮演的是人物。一班演员，在一剧中各各扮演各有特定性格、互有特定关系

的人物，组成一定范围内的人物群。这是大家很熟悉的。

如《张协状元》，演员所扮演的是：张协、贫女、李公、李婆、王德用宰相、王小姐、堂侯等人物；如《祝英台》，演员所扮演的是：梁山伯、祝英台、四九、银心、祝员外、马文才等人物。这些人物都有特定的关系，构成一定范围内的人物群。

戏弄，所装扮的是身份（而非人物），即按其身份而行动（无“人物性格”）。

如：干哥、干妹，老公、老婆，牧牛小子、挖笋村姑，算命瞎子，卖药郎中，看相的，卖杂货的，尼姑，和尚，裁缝，木匠等，包括参军等官员、儒释道者，即社会上各色人等。以现今比较熟悉的一些段子为例，如：传统的《夫妻观灯》，解放区编的秧歌剧《兄妹开荒》，前几年新编出来的小品《超生游击队》等，场上出现的都是身份而不是人物。有时或似乎有个名姓，如“王婆”、“兰玉莲”等，就和“（店）小二”、“（丫头）梅香”一样，也是身份并不是人物，如大家比较熟悉的《打猪草》中的“陶姑”和“王矮子”等。

在文艺学中，身份与人物是完全不同的。这本来是很明白的事，只是人们往往不注意、笼统对待罢了。

戏曲呢？与其无稳定的戏剧结构相应，演员，即使“角”所扮的“正”，即最主要的演员所扮的场上之“主”，则可以是人物，也可以是身份。也就是，戏曲的扮演：无定。

元曲杂剧中，“角一正”装扮为人物者，如：《介子推》中介子推，《哭存孝》中邓夫人，《气英布》中的英布等，不必多说。而同时，又有扮身份的，如上面说到的：《介子推》中的樵夫，《哭存孝》中的小番，《气英布》中的军士。又有，如：《薛仁贵》、《黄鹤楼》、《渔樵记》、《夜猿听经》、《酷寒亭》等剧中的拔禾、樵夫、酒保等；《张天师》、《碧桃花》、《生金阁》、《绯衣梦》、《儿女团圆》、《神奴儿》等剧中的嬷嬷、茶婆、院公等；《襄阳会》、《飞刀对箭》、《独角牛》等剧中的太监、探子、家将、喽罗等；《看钱奴》、《朱砂担》、《柳毅传书》、《焚儿救母》、《薛仁贵》、《东坡梦》、《锁魔镜》等剧中的非人物性质的神鬼等等。至于“外一脚”所扮的，则更大量地是身份而非人物，例从略。

（二）三类戏剧之所表现，即剧作内容之所及

与装扮相应，三类戏剧之所表现，即三类戏剧剧作的内容所及，也是有差异的。

戏弄，其所表现的，是社会生活片断。用文艺学语言说，其所表现的只是生活细节，充其量是一个情节，无贯穿性矛盾，不成故事。

如传统戏弄段子《打猪草》：一个村姑打猪草时，不小心碰断了一株笋（在老戏中

是偷了笋，故该段子原名《偷笋》，牧牛小子王矮子借要她赔笋与她打趣，二人嬉笑一阵；完了。如解放区编的秧歌剧《兄妹开荒》：在“大生产运动”中，有兄妹二人响应号召，积极开荒；其中也有打趣。如近年新编的小品《超生游击队》：一对“超生”了许多孩子的“超生夫妇”的种种令人发笑的狼狈相。等等。

再者，戏弄所装扮的各色人等，即按他们的身份而行动，在剧的始末并无变化。

戏文，其所表现的必是有矛盾、矛盾有发展、产生众多情节、有头有尾的完整故事，不必多说。而且，按戏文的传统，一剧中，出现的所有人物必当来有根据、去有着落，故事中所有情节都必须有所交代，故事必有结局，方称完满即“团圆”。

戏曲——元曲杂剧呢？其所表现与其所装扮——扮演相应，其剧作所表现的，或为故事，或仅一情节，无定。上面已经说明白了，不须复赘。

(三) 三类戏剧的旨趣

戏弄，其旨趣，盖在滑稽、热闹、嬉谑，且以男女调情逗趣为常，即具有调弄、嬉弄、耍弄、嘲弄、玩弄以至侮弄的成分。滑稽、热闹、嬉谑，对戏弄是根本性的，即“弄之，以为笑乐”，戏弄本身就具有作戏谑以供人笑乐的意义。如果戏弄失去滑稽、嬉谑之谐趣，便失去其根本的旨意了。

戏文，则在以艺娱人的同时，必以事晓人、以情动人、以理化人。即使是在戏文初期的、还带有不少民间戏弄痕迹的《张协状元》，就已有很明确的旨意：“不可做负心人”。

戏曲，在这方面，最突出的是戏曲——元曲杂剧，尤其是一批文士元曲家的剧作，是作者个人为“寄意、寓情、逞才”而写作，具有非常明显的作者个人“自我宣泄”的倾向，故可出现思想性、艺术性很高的作品，为一般的戏文、戏弄之所不能及。

(四) 三类戏剧的演员组合体制

戏弄，其基本形态是短小的“段子”，其出演者，一般为二、三人，故有“二小戏”、“三脚戏”等称呼。

戏文，则为“脚色综合制”。今存最古老的《张协状元》剧本中，已有“生、旦、外、贴、末、丑、净”七门脚色，各有所司地分别扮演即兼扮剧中数十个人物。

戏曲——元曲杂剧，为“一角众脚，一正众外制”，上已说。

主要是以上四个方面，其他还有一些，请参看其他拙文。

结语

戏弄、戏文、戏曲，为我国戏剧的三类。

戏弄，“以‘弄’为‘本’”，旨在笑乐。最为悠久，在各个时期，应时应景而产生，而活

动。其各个方面,因时、因地、因人、因事而演化,也会随时随地的变迁而去、而消失;又应时应景有所产生;直至如今。

戏曲,“以‘曲’为‘本’”,以文人之作为其主体,旨在表现作者个人情怀。故其演艺少有延流;而其“曲本”(文本)多有刊刻而存世,乃成为后世的“文学遗产”。

戏文,“以‘文’为‘本’”,旨在以事晓人,以艺娱人,以情动人,以理化人。无论其自身的艺术结构,所表现的内容,演出班社组合等诸方面,都具有相当的稳定性——“一班演员,按演员的分工和其所扮演的人物的分类,装扮成别人模样(包括神鬼),状其形、言其语、行其事,敷演有矛盾、有发展、有情节、有头有尾的故事”。学界称之为“真戏剧”,从而成为我国戏剧的主体。

以上,当否,求正于大方。

论戏曲剧种的定义与明清以来的种剧^①

上海师范大学谢晋影视学院 朱恒夫

摘要:“剧种”一词自 20 世纪 50 年代初产生之后,被频繁使用,然而,其内涵与外延一直模糊不清。较为科学的定义应为:有着个性鲜明的主要声腔音乐、系统的表演程式与由人演唱的民族的戏剧形式。以此定义来衡量,许多名为“剧种”的其实并非剧种,或虽是剧种却和其他剧种没有本质上的区别。明清以来的种剧主要是弋阳腔、昆腔、秦腔和皮黄腔,由于它们传播广泛,繁衍分蘖,从而形成了高腔、梆子、皮黄与昆腔等四大戏曲声腔系统。

关键词:戏曲 剧种 定义 明清 种剧

“剧种”一词,较为晚出。据笔者了解,它肇始于上海在 1950 年创办的《戏曲报》,该报第 1 期刘厚生在其“献辞”中说:“上海戏曲曲艺界一解放就以无限的欢欣下厂宣传,以后就一直以国家主人的身份参加劳军救灾……在创作活动方面,各剧种都竞演新戏。”^②同期伊兵在《大竞赛大改革》一文中亦用了“剧种”这一词语,说:“要做好戏改创作的工作,必须要很好地经常进行学习。1949 年所有的戏曲改革的成就应该归功于学习——地方戏剧研究班、各剧种的学习小组、编导座谈会等学习组织及其活动。”此词创立之后不久,就得到了学术界和社会的认同。一些戏曲专家在其文章中也运用了这一术语。^③之后,这一名词成了戏曲界习惯性的用语,使用频率也较高,但凡省级以上的戏曲汇演或戏曲学术研讨会,都会不断地出现。1954 年,华东戏曲研究院在将华东文化部艺术事业管理处于 1952 年编辑出版的《华东地方戏曲介绍》的内容扩展并重新出版时,干脆将书名改为《华东戏曲剧种介绍》。^④

然而,什么是剧种?至今也没有一个确切的定义。《华东戏曲剧种介绍·前记》云:“华东地区的地方戏种类,包括本地区出生的与其他地区流传过来的,现在流行经

① 本文为教育部哲学社会科学重大课题攻关项目“中华戏剧通史”(11BA01)与国家哲学社会科学艺术学项目(12BB016)的阶段性成果之一。

② 《戏曲报》第 2 页,1950 年 2 月 18 日出刊。

③ 《戏曲报》1950 年第 2 期刊载的《春节竞赛笔谈》,其中有赵景深的一段话:“这次上海剧艺界发动春节戏曲竞赛是成功的,至少我觉得各剧种都改革了,变成焕然一新的面目。……上海的各剧种,当以越剧改革最早。……其他各剧种……也都活跃了。”

④ 《华东戏曲剧种介绍》,共六辑,自 1954 年 6 月起由上海新文艺出版社陆续出版。

常演出的与已经不流行不经常演出的,计达五十种左右。”这段表述虽然不是关于剧种的定义,但是含有剧种的范畴与性质,范畴是“地方戏”,性质是不同于其他戏曲形式的一个种类。显然,这样的概念过于笼统,让人们不得要领。《中国戏曲曲艺词典》“剧种”条目曰:“戏剧名词。指戏剧艺术的种类。根据不同艺术形式而分话剧、戏曲、歌剧、舞剧等,或根据不同表现手段而分木偶戏、皮影戏等。戏曲又根据起源地点、流行地区、艺术特色和民族特点之不同,再分为许多地方戏曲剧种和民族戏曲剧种,如越剧、黄梅戏、川剧、秦腔、藏剧、壮剧等。三种不同含义中,目前用得最广泛的是第三种,一般称为‘戏曲剧种’。”^①这个定义与实际情况相距太远,几乎从来没有人将“话剧”、“歌剧”、“舞剧”放在“剧种”的范畴之中,也没有人在给某个剧种定名时,不考虑它的声腔来源与现时的声腔形态。《中国戏曲剧种大辞典》的编者可能觉得下此定义太难,虽为“剧种大辞典”,却没有设“剧种”这一条目。

之所以至今还没有一个确切的为人们所公认的定义,是因为剧种不仅数量庞大,而且在各个剧种的来源、艺术表现形态、流行区域等方面的情况极其复杂。就数量来说,从 20 世纪 50 年代起到今日,从来就没有一个确切的说法。1959 年《戏剧报》国庆专号刊登《十年来戏剧事业的巨大发展》一文说全国共有 368 个剧种;《中国戏曲曲艺词典》在“剧种”条目中则说:“根据 1962 年统计,我国共有剧种四百六十多个(其中木偶、皮影等剧种近一百个)。”李汉飞编辑于 1985 年的《中国戏曲剧种手册》在其附录《各省市自治区本地外来戏曲剧种简况表》中公布的剧种为 360 个;《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》却说有 317 个,而《中国戏曲志》编委会通过历史文献与田野调查,宣布中国历史上曾有文字记载和舞台演出的剧种共有 394 个。就现存剧种的问世时间上来说,则先后不一。有产生于明代的,有产生于清代的,有产生于民国的,也有产生于 20 世纪下半叶的。在名称上,从没有一个统一的命名规则,有的反映其发祥地与主要流行地域,有的表现其音乐声腔形态,有的是根据其表演方式,有的则以民族来划分,等等。

没有确切的定义,便带来了下列问题:将许多同为一种艺术表现形态的戏曲形式划分成若干个剧种;将本来不具备戏曲艺术特质的戏剧形式纳入戏曲的范畴之内;将本应为多个剧种的戏曲形式却共用一个剧种之名,等等。而要较为完满地解决这些问题,唯一的办法,是根据戏曲的艺术性质与它多姿多彩的表现形态,下一个比较科学的定义,然后将此定义作为判别剧种的标准。

^① 上海艺术研究所、中国戏剧家协会上海分会编:《中国戏曲曲艺词典》,上海辞书出版社 1985 年版,第 102 页。

剧种的定义应为：有着个性鲜明的主要声腔音乐、系统的表演程式与由人演唱的民族的戏剧形式

“种”本是生物学的概念，指生物在生态和形态上具有不同特点的分类的基本单位。移用到戏曲，就是戏曲种类的意思。戏曲何以要有“种”的区分，是因为戏曲不像话剧、舞剧、歌剧那样，只是一种艺术表现形态，而是在它的内部，存在着多种艺术表现形态。昔时，人们为了区别不同的剧种，用了不同的称呼，如高腔、梆子、弦子、锣鼓杂戏；也有用“某某班”，或“大戏”、“小戏”来称呼的。而用“某某班”或“大戏”、“小戏”之名，显然，是在一个区域内人们熟知什么班唱什么腔和什么戏是大戏、什么戏为小戏有着共识的基础上，才能将不同的剧种区别开来。

不同的剧种可以演唱同一个剧目，譬如《琵琶记》，昆剧可以唱，弋阳腔、青阳腔以至后来的花部诸腔都可以唱，所以，剧目不能作为判别剧种的标准。舞美、乐器在一个剧种的形成之初或许有自己的特色，然而，在其成长的过程中，它会自觉地接受大剧种的影响，也模仿大剧种的舞美、使用大剧种的乐器，尤其在京剧成为剧坛霸主之后，许多剧种在舞美、乐器上步武其后，几无差异，所以，舞美、乐器也不能成为判别剧种的标准。就各剧种历史与现实的表现形态来看，只有声腔音乐与表演程式，具有不可替代的特点，能体现出不同剧种的性质。不过，声腔音乐与表演程式在剧种中的表现形态也是极为复杂的，在整个戏曲中，有多种类型。

就声腔音乐来说，有单声腔、双声腔、三声腔和四声腔及以上之分。

单声腔如梆子、碗碗腔、渔鼓戏（娃娃腔）、淮海戏（拉魂腔）、松阳高腔、莆仙戏（兴化腔）、梨园戏（泉腔、下南腔）、潮剧（潮腔）、四平戏（四平腔）、清戏（高腔）、楚剧（迓腔）、湖北东路花鼓戏（哦呵腔）、湖北梁山戏、云南杀戏、陕西八岔戏，等等。

双声腔的如北方昆曲（昆腔、弋阳腔）、山西河东线腔（线腔、乱弹）、平陆高调（高调、板式吹腔）、山东莱芜梆子（梆子、徽调）、山东平调（梆子、罗罗腔）、山东茂腔（南罗、娃娃板腔）、浙江调腔（调腔、四平腔）、浙江平调（平调、昆腔）、甬昆（昆腔、调腔）、湖北山二黄（西皮、二黄）、湖北越调（越调、潼南调）、湖北远安花鼓戏（桃腔、汉腔），等等。

三声腔的如河北梆子（以梆子为主，另有吹腔、昆腔）、河北西调（梆子腔、十二黄、昆腔）、山东梆子（梆子、笛戏、罗戏）、绍剧（乱弹、吹腔、调腔）、湖南和剧（平腔、哭腔、仙腔）、广西丝弦戏（南北路、七句半、补缸调）、闽南四平戏（四平腔、吹腔、梆子腔）、福建饶平戏（四平腔、二黄、西皮）、湖北随州花鼓戏（蛮调、畜调、梁山调）、湖南巴陵戏（弹腔、南北路、昆腔），等等。

四声腔及以上的有章丘梆子（梆子、昆腔、乱弹、罗罗腔、柳子、皮黄）、山东柳腔（悲调、花调、娃娃、南锣）、山东四平调（花鼓、京剧、四平调、评剧）、山东蓝关戏（高腔、平调

贊子、老调、昆腔、说书调)、浙江诸暨乱弹(乱、吹、皮、拨、调、梆)、浙江温州瓯剧(永、昆、乱、皮、滩、时)、安徽徽戏(吹、拨、皮黄、花腔杂调)、川剧(昆、高、弹、胡、灯)、京剧(西皮、二黄、吹腔、拨子、南梆子、四平调、昆腔、民间小曲)、湘剧(高腔、低牌子腔、昆腔、弹腔—南北二路)、祁剧(高腔、昆腔、弹腔—南北路)、辰河戏(高腔、低腔、昆腔、弹腔—南北路),等等。^①

单声腔的音乐,其旋律、色彩,决不会同于或近似于其他的声腔,由它们所构建的剧种音乐体系,应该说,个性一定是鲜明的。问题是一些单声腔的剧种在向外埠传播之后,会繁殖出许多子孙,它们除了在语言上不同于母体剧种之外,唱腔曲调基本上是一样的。如常锡滩簧成长为戏曲剧种后,在长江三角洲地区孕育出了申滩、苏滩、湖滩、杭滩、姚滩、甬滩等。它们的主要曲调或称为基本调的都是【簧调】、【紫竹调】、【九连环】等,虽然各地的滩簧在其发展过程中,又吸收了本地的民歌小调,但因为其基本调相同,听上去都是差不多的旋律色彩。因此说,后来衍生的滩簧,其声腔音乐的个性就不够鲜明了,严格地说,它们不能算作独立的剧种,而只能算作常锡滩簧的分支流派。^②像这样的情况还很多,如柳琴戏、五音戏、茂腔、淮海戏、泗州戏等,它们有一个共同的妈妈,就是“肘鼓子”。尽管它们在成长之时,吸收了当地的艺术尤其是音乐的营养,但是它们的基因是改变不了的。如“肘鼓子”在清代乾隆年间传入胶州、胶南等地后,运用当地的方言,吸取了胶州秧歌、诸城秧歌的曲调,形成了原板、二板、反调、大悲调、快打慢唱等板腔体系,使得原先的艺术形态发生了变化,于是,产生了具有地方特色的“本肘鼓”。清咸丰年间,“本肘鼓”又与苏北的“海冒调”相结合,便形成了“茂肘鼓”,即后来的“茂腔”。何以还称“肘鼓”,是因为其基本声腔还在。正由于柳琴戏、五音戏、茂腔、淮海戏、泗州戏的基本调相同或接近,声腔音乐便没有什么个性可言,因此,它们也就不能算作独立的剧种。以此类推,一些道情戏、秧歌戏、花灯戏、花鼓戏等,都应该重新核定其性质,是属于剧种,还是属于某一剧种的流派。

当然,我们不能说所有的道情戏、秧歌戏、花灯戏、花鼓戏只能归类为一个道情戏剧种、一个秧歌戏剧种、一个花灯戏剧种和一个花鼓戏剧种,有两种情况不能归类。第一种情况是,如果它们在源发之时,相互之间就没有过交集与影响,一直在各自的轨道上行进,名称虽相同,种类上却不能归属于一个。如形成于清代嘉道年间的岳阳花鼓戏,其基础是湘北农村的地方小戏,有两种声腔,一种是为配合花鼓、龙灯、狮子灯、鱼灯、采莲船、打吊锣等民间舞蹈唱的锣腔,另一种是受皮黄腔影响而产生的琴腔;在其发展过程中,又接受了巴陵戏与湖北天沔花鼓的影响。而邵阳花鼓戏虽然在形成时间上和岳阳花鼓戏差不多,但是其艺术胚胎和后者完全不一样,它是由当地民间歌舞“打

^① 参见曾永义《戏曲剧种之分类》,上海大学中国戏曲发展研究中心与上海戏剧学院戏剧戏曲学研究中心编的《中国戏曲剧种发展史学术研讨会论文集》,2013。

^② 参见拙著《滩簧考论》第二章第五节“所有滩簧是同源的”,上海世纪出版集团2008年版。

对子”(即“对子花鼓”)、车马灯(即“竹马灯”)发展而来的。由于它的艺人有的来自祁剧,有的是唱傩愿戏的巫师,所以,它的声腔音乐除了当地的山歌小调、说唱音乐外,还有傩愿戏与祁剧的音乐。它与衡阳花鼓戏、祁阳花鼓戏较为接近,与岳阳花鼓戏距离较远,有着质的分别。因此,这两者就无法合并。第二种情况是它们虽然同源,但是在发展的过程中,分道扬镳,且愈走愈远,性质上发生了变化,这种情况,自然也不能归结于一类。譬如发源于陕西的秦腔(因以枣木梆子为击节乐器,又叫“梆子腔”)流传到山西后衍生出蒲州梆子、山西中路梆子、山西北路梆子、上党梆子,传到河北成了河北梆子,传到山东繁殖出了高调梆子、曹州梆子、汶上梆子、平调梆子、莱芜梆子、本地傀、章丘梆子等。虽然同为“梆子”,但是在源流上不一样,我们试以高调梆子与本地傀为例。高调梆子是秦腔经过河南传到山东后逐渐演变而成的,所以,它在声腔音乐上和河南梆子(即豫剧)很接近,两者都有【慢板】、【流水】、【二八板】、【飞板】、【起板】、【栽板】、【金钩挂】等,而本地傀是山西上党梆子传入山东后,融入了当地的民歌小调、运用了当地的方言而形成的,常用的梆子板式基本上就是上党梆子的,如【大花腔】、【二板大花腔】、【慢板】、【落二板】、【二八铜】、【流水板】、【垛板】、【栽板】、【倒反拨】、【一串玲】、【靠山吼】等。本地傀的传统剧目主要也是源自上党梆子,拿《徐龙铡子》与上党梆子的《徐公案》作比较,就可以看出,除了主要人物的名字不同外,剧情、结构和主要唱词,基本一样。本地傀之“傀”,就是“山西人”三字的组合,“本地傀”即是来自山西梆子的意思。由此可见,高调梆子不可以和本地傀归为一类。

对于多声腔组合的戏曲表现形态是否已经构建成剧种,则应以声腔有没有高度融合并形成统一的风格为核定的标准。如由昆、高、弹、胡、灯五腔组成的川剧,毫无疑问,是一个剧种,因为它的五个声腔,不再以独立的形态呈现在舞台上,而是或以高腔为主、其他四腔为辅,或用多腔共和的唱腔设计方式来共同表现剧目的内容。这五种声腔除了灯腔是四川本地的音乐外,其他四种都是外来音乐。但是它们到了四川之后,为了吻合川人的审美趣味,主动本土化,与四川的地方语言、声韵、音乐融汇结合,渐渐地,高腔运用了四川民歌旋法,体现了四川音乐的共同特点,胡琴、弹腔、昆腔也成了川胡琴、川梆子与川昆,都表现出了一种浓浓的“川味”。

也是由多声腔组合的今日被称为“婺剧”的戏曲表现形式,和川剧就大不一样,因为它的七种声腔——高腔、昆腔、乱弹腔、吹拨腔、徽腔和滩簧调、时调,没有高度融合成一个有机体,更没有形成统一的音乐风格。在1950年之前,活动在金华、衢州地区的诸种戏曲声腔,并无剧种的名称,只有各种班的称呼,如按其演唱腔调取名的昆班、徽班、乱弹班、二合班、三合班等,或者直接称戏班的名字为“叶文锦班”、“包品玉班”、“大荣春班”等。二合班、三合班的名称是这样来的:20世纪上半叶,由于战争频仍,社会动荡,经济受到了极大的破坏,戏班的收入极不稳定且不断下降,艺人们为了生存,不同声腔的戏班常常合班演出。若是两种声腔合班,叫“二合班”,一般所合的都是高

腔与昆腔；若是三种声腔合班，则叫“三合班”，“三合班”多是由高腔、昆腔和乱弹组合，或是由高腔、昆腔、徽腔组合。其实，不论是二合班，还是三合班，唱的都不止两种、三种声腔，因为当时滩簧调与时调受到人们的欢迎，任何一个班社在唱戏时为了迎合观众，都会有意识地穿插这两种腔调。然而，这些声腔虽然拢在一起，却只是机械地组合，而不是化合。譬如昆腔，它的舞台表现方式有这样三种。一是唱剧头。所谓剧头，是金华地区对折子戏或单出小戏的一种俗称。戏班常常安排昆腔演唱《借扇》、《赠珠》、《盗令》、《三挡》等折子戏。这种情况多是出现在其他声腔也演折子戏的时候。二是在徽戏中插演昆曲折子戏。即在一本徽戏中有一两出用昆腔来唱，如《丝套党——英雄会》中的“法场救夫”就是用昆腔唱的。三是“细工”插曲。细工，指昆曲的歌唱与昆曲乐曲的弹奏。戏班在搬演某一剧目时，常在一些地方如誓师出发、宴饮喜庆、游玩观景、赏景抒怀、操琴叹诉、向神祷祝等，用昆腔歌唱，或弹奏昆曲。如《白门楼》中饮酒赏月时貂蝉唱“百花开遍”、《太师回朝》中众将士走圆场时唱【五马江儿水】，等等。由这三种舞台表现方式就可以看出，昆腔并没有融进其他声腔之中，它在舞台上仍然是以一种独立的声腔形态来呈现的。昆腔如此，其他的声腔如高腔、乱弹腔、吹拨腔、徽腔、滩簧调、时调也是这样。所以，说起所谓的“婺剧”有哪些剧目，一般都是分开来说的，高腔有哪些剧目，昆腔有哪些剧目，乱弹腔又有哪些剧目，等等，^①因为它们并非是一个有机的整体。傅谨在深入研究了所谓的“婺剧”之后，阐述了这样的观点：“当这些所谓的‘多声腔剧种’出现时，不同腔调是否确实存在互相融合的现象，或者更清晰地说，这样的剧种在音乐层面上是否确实能够被视为一个单一的剧种，尤其是它在一般的艺人与观众们的眼里是否已经被视为一个单一的剧种。……在这样的背景下，腔调的重要性、戏剧音乐的重要性确实在日益淡化。不过，即使在这样的背景下，还是不能遽然认为金衢一带流行的七种分别拥有自己历史和音乐特色的声腔已然融为一体，除非它们确实已经在同一剧目中自然地混合使用。至少就目前的情况看，在同一剧目使用不同声腔的戏剧音乐元素的现象，仍只限于在个别新创作剧目中试用的实验阶段。在这个意义上，婺剧要真正成为一个具有内在艺术凝聚力的‘多声腔剧种’——如果真有其必要的话——还有相当遥远的路程。”^②傅谨所说甚是，至少在今日还不能将这一多声腔的戏曲形式认定为一个剧种。这种名为剧种实际上并非剧种的情况不止于“婺剧”，在全国现存的剧种之中，至少有十多个值得重新检讨，像同是浙江的“瓯剧”——亦由高腔、昆腔、徽腔、乱弹、滩簧调、时调等组合而非化合的戏剧表演形态——也算不得一

^① 参见金华市艺术研究所编著《中国婺剧史》，中国戏剧出版社2006年版，第180~186页。

^② 傅谨：《二十世纪中国戏剧导论》，中国社会科学出版社2004年版，第326页。

个独立的剧种。^①

有无系统的表演程式是判别一种戏剧表现形态是否为戏曲剧种的另一个重要标准,因为程式是戏曲表演艺术独具的特点和风格,是戏曲表演艺术极其重要的基本功,依凭着它们,才能塑造出戏曲舞台的人物形象、刻画出鲜明的戏曲人物性格,也才能让戏曲观众获得美感。阿甲先生曾对戏曲的程式下了这样的定义:“所谓程式,作为戏曲舞台上的一种特殊的形式,是贯穿到整个戏曲艺术部门的。戏曲艺术就是有程式、形式的艺术。”^②戏曲的程式性表演大多是优美的,因为它们不是原态的生活动作与表情,而是从原态生活动作与表情中进行艺术性的提炼、概括出来的;它们又是根据我国广大百姓的审美趣味经过几十代人反复摸索、锤炼而成的,最符合中华民族的美学原则,故而,中国人大都喜闻乐见,并易于明了。因此,程式之于戏曲,不是要不要的问题,也不是多与少的问题,而是整个剧种的所有剧目的表演动作,都应该是程式的。否则,就不是戏曲的剧种。

许多历史悠久的“大戏”如梨园戏、莆仙戏、昆剧、秦腔、京剧、川剧、汉剧、湘剧、粤剧、淮剧等,无疑都具有系统的表演程式。还有的一些剧种,问世时间只有一百多年甚至只有几十年,但是,它们努力向大的剧种学习,甚至请大戏的艺人来做表演动作的“技导”,因此,使得自己的表演迅速地程式化或大半程式化,如越剧、黄梅戏以及滩簧系统的剧种,等等。

然而,也有许多已经名为剧种的戏剧形式,其表演仍然停留在生活形态的动作与表情的层面上。如流传于南通如东市浒澪乡西下洋一带的浒澪花鼓戏,在20世纪50年代之前,一直以民间小戏的形式存在着,主要角色只有三个:小旦红娘子、小生上手和小丑(原称“鞑子”),另有和尚、老渔翁穿插其间说笑逗乐。所唱的剧目是“二小”、“三小”戏,如《红娘子》、《李三宝救驾》、《渔樵问答》、《说富贵》、《王霞楼磨豆腐》、《看亲记》、《活捉》、《种大麦》、《王瞎子算命》、《花婆子过关》、《补缸》、《刘铁嘴打卦》等。所用的曲调则是当地的民歌小调。在小戏阶段,其表演基本上是生活化的,至多再加进一些舞蹈性动作。1958年,在行政力量的推动下,浒澪花鼓戏搬演了一些大戏的剧目,如《血肉相连》、《三月三》、《淘米记》、《沙家浜》、《元宝记》等。然而,由于艺人没有受到程式性表演的训练,所以,演大戏剧目也仍然用的是自然形态的生活动作与表情。^③如上所述,程式性表演是戏曲艺术显形的表现形态,没有系统的表演程式的戏剧,可以说,它还没有从原先的戏剧形态蜕变为剧种性质的戏曲。这种情况在全国不是一个两

^① “瓯剧”的剧目是按声腔来搬演的,如中国新闻社1986年拍摄的“瓯剧”剧目为:《阳河摘印》(乱弹)、《凤冠梦·一讼》(徽调皮黄)、《借扇》(高腔)、《酒楼杀场》(乱弹)、《定情》(乱弹)等。参见李子敏《瓯剧史》,中国戏剧出版社,1999年版,第2页、第239页。

^② 阿甲:《戏曲程式的运用》,《河北戏剧》1982年第3期。

^③ 参见吴丕能主编《江苏戏曲志·南通卷》,江苏文艺出版社2001年版,第87页。

个,而是有一大批,即如许多少数民族的戏剧像藏戏就是这样。藏戏的表演以舞蹈为主,辅之以一些动作,但是其动作都不具有程式的性质,更没有系统性,和戏曲的程式性表演相比较,完全是两种不同的戏剧表现形态。又如广西的苗戏,其表演的内容主要是歌舞,辅之以一些简单的动作,其动作是根据剪禾、摘棉花、采茶、拉木、挑硬扁担等劳动动作加工而成的,也没有系统的程式性,所以,它只能算是苗族戏剧,而不能划入戏曲剧种的行列。

由人来演出,也应是戏曲剧种的一个原则。皮影戏、傀儡戏,虽然许多剧目在人物造型上仿照戏曲人物,有生、旦、净、丑等,其唱腔也运用流行于当地的某一种声腔,剧目内容更是袭用戏曲的,但它们却不能算做戏曲剧种。其理由有三点:一是它们的唱做念打仅是对戏曲的模仿,没有独立的声腔和表演体系;二是不论操作皮影、傀儡的戏师的技术是多么的高超,皮影、傀儡的表演还是机械的、被动的,只有“技术”,而没有多少“艺术”;三是皮影戏、傀儡戏形成之后,基本上就是一种定型的戏剧形态,而任何一种戏曲形式,其艺术都是在不断变化的,像一条河,在向前流动时,不时地与其他河流交集、融合,使生命之水常新。当然,将皮影戏、傀儡戏改由人来演出,在原有声腔的基础上不断创新、丰富,形成鲜明的个性,并构建自己的程式性表演体系,自然,就嬗变成戏曲剧种了,如陕西的合阳线腔与华阴老腔。

明清戏曲剧种之“种”主要是 弋阳腔、昆腔、秦腔和皮黄腔

诸种戏曲形式因其艺术形态的不同而被分为诸多种类,而种类的差异皆由于“种子”的不同。戏曲剧种的总量虽多,但是“种子”却不多,只有弋阳腔、昆腔、秦腔、皮黄腔等。当然,有的剧种不是由一个“种子”而是几个“种子”融合在一起,共同孕育成一个新的生命。

有着弋阳腔这一生命基因的剧种有:京腔、新昌调腔、宁海平调(调腔)、瑞安高腔、松阳高腔、徽剧、岳西高腔、贵池傩戏、安徽夫子戏、福州戏、闽西汉剧、闽北四平戏(庶民戏、说平戏)、闽南四平戏(官音戏、饶平戏)、大腔戏、赣剧、九江青阳腔、盱河戏、东河戏、吉安戏、抚河戏、湖北清戏、湘剧、祁剧、武陵戏、辰河戏、粤剧、潮剧、琼剧、桂剧等。

弋阳腔何以会传播南北并繁殖出这么多新的剧种呢?原因有三。一是没有严格的曲律,不需丝弦伴奏,易于在底层社会传播。杨慎《升庵诗话》云:“南方歌词不入管弦,亦无腔调,如今之弋阳腔也。”^①汤显祖在《宜黄县戏神清源师庙记》中作了这样的归纳:“江以西弋阳,其节以鼓,其调喧。”它不需要经过长时间严格的训练,句调长短,

^① 杨慎:《升庵诗话》卷十一《寄明州于驸马》诗注,(清)李调元辑《函海》本。

声音高下,发音快慢,可以随意出腔。这对于没有多少音乐素养、更不会吹拉弹奏的普通人来说,无疑是极适合的。农夫樵子、工匠伙计、走卒仆役等,只要大体掌握了曲调旋律,就可以组班唱戏。由此,我们就不难理解为什么绝大多数的高腔戏班的艺人是出身于农村的现象了。另外,它的音乐逻辑也不那么严密,是一个开放性的音乐结构,可以容纳流播地区的地方音乐。于是,地方曲调与地方语言的融入,逐渐使得弋阳腔的母体发生变化,从而产生出它的裔亲剧种。二是声音高亢激越,质朴粗犷,适合于庙会草台的演出。清乾隆时李声振《百戏竹枝词》“弋阳腔”条曰:“俗名高腔,视昆调甚高也。金鼓喧阗,一唱数和,都门查楼为尤甚。查楼倚和几人同?高唱喧阗震耳聋。正恐被他南部笑,红牙槌碎大江东。”^①昔时,面向乡镇百姓的戏曲演出,多是在庙会、祠堂或打谷场上,观众少则几百人,多则几千人,人头攒动,声音鼎沸,若唱腔低柔,观众就无法听到歌唱。所以,弋阳腔这一高腔是最适合草台演出的剧种。三是因目连戏这一载体而得以到处流传。目连戏是我国戏曲的早期剧目,宋杂剧问世不久,就配合盂兰盆会的风俗,“构肆乐人,自过七夕,便搬《目连救母》杂剧,直至十五日止,观者增倍”^②。随着宋金战争的爆发,杂剧南移,目连救母就成了永嘉杂剧的剧目之一。目连戏是宗教剧,老百姓认为具有保平安的功能,故称“平安大戏”。因此,和平时期,每个村庄或每年或每隔三五年都演一次目连戏。这样,就需要相当大数量的戏班。^③ 而不需要经过严格训练的弋阳腔戏班便应运而生,他们带着具有驱邪纳吉作用的目连戏走向全国。

有昆腔基因的剧种有:昆弋腔、永昆、甬昆、湘昆、徽剧、广东正字戏、芜湖梨簧戏、江西东河戏、闽西汉剧、桂剧、粤剧、川剧、福建词明戏、河北高腔、辰河戏、湘剧、山二黄、吉安戏、巴陵戏、新昌调腔、山东莱芜梆子、武陵戏等。这些剧种是在苏昆流传他地后,因受当地方言的影响有所改变而形成的,但是整个声腔面貌和基本剧目还是昆曲的;或者吸纳了昆腔音乐的营养,与其他声腔熔为一炉,铸造成新的声腔。

昆腔由魏良辅于嘉靖年间改造成“水磨调”,又经梁辰鱼用此新腔搬演《浣纱记》等剧目后,由发祥地苏州不断地向外扩展,几十年之后,便风靡全国,成了菊坛霸主。不仅文人绅士迷恋它,一般民众也喜欢它。当然,由于它曲律严格、表演的程式化程度较高,非经过数年的训练而不能掌握,所以,昆腔多是由在城市中的职业戏班的艺人演唱,而很少被由乡民组成的半职业戏班运用。昆腔受到人们欢迎的原因大概有三个:一是魏良辅改造成的新腔集中了南北曲的优长之处,将当时流行于社会的乐曲中的最

^① 周蓼齋:《秦淮竹枝词》,见朱绪曾编《国朝金陵诗征》卷三十四,光绪十三年(1887)刻版。

^② 孟元老:《东京梦华录》卷八“中元节”条,上海古典文学出版社1985年版,第49页。

^③ 皖南、苏南等许多乡村有专演目连戏的戏班,其声腔多是弋阳腔的裔亲声腔,如南陵“万福”、“玉林”目连戏班、高淳阳腔目连戏班等。南陵有这样的谚语:“江南人真稀奇,狗子都能唱三本目连戏。”关于目连戏明清流传的情况,参见拙著《目连戏研究》,南京大学出版社1993年版。

美的乐素抽出来进行打造,具有整个民族音乐的特点,因此,不论南北,也不论士绅村氓,皆喜欢其曲调;二是到了明中叶之后,和平日久与丰饶的物质生活使人们趋向柔靡、低婉的音乐,而昆腔恰好具备了这样的特点;三是统治者将昆腔奉为正音而打击其他声腔的倾向性态度,无疑影响着民众的审美观。

含有秦腔基因的剧种有:河北梆子、老调梆子、山西中路梆子、蒲州梆子、化州梆子、上党梆子、徐州梆子、山东梆子、莱芜梆子、章丘梆子、本地傀、河南梆子、宛梆、怀梆、广东西秦戏、粤剧、川剧、贵州梆子、合阳线腔、同州梆子、西府秦腔、汉调桄桄、河北乱弹、河北西调、绍剧、徽剧、沙河调、赣剧、宜黄腔、闽西汉剧等。

含有皮黄腔的剧种有:京剧、上党二黄、温州和剧、徽剧、闽西汉剧、小腔戏、默林戏、南剑戏、赣剧、江西盱河戏、宜黄戏、车河戏、西河戏、汉剧、湖北山二黄、湖北越调、湖北南剧、巴陵戏、粤剧、广东汉剧、广东西秦戏、桂剧、广西邕剧、广西丝弦戏、川剧、汉调二黄、陕西弦子戏等。

秦腔与皮黄腔有着血缘关系,皮黄腔中的“西皮”腔就来自于秦腔,所以,它们有着很多的共同点。二者能够到处传播,是基于下列三个原因。一是两者皆为板腔体音乐结构,而板腔体音乐比起曲牌体音乐更易于被人们掌握。曲牌体的音乐结构是按照一定的宫调类别和排列顺序,将数支曲牌连缀成一套套的组曲。对于编创剧目者来说,非要有较高的音乐造诣不可;而对于演唱的艺人来说,不掌握整个声腔的所有曲子的唱法,是没办法唱戏的。板腔体音乐结构就要简单得多,它是在字数整齐的上下句基础上,通过各种板式(即节拍形式)的变奏,形成节奏、节拍和旋律的变化,用以构成一段唱腔或一出戏。比起曲牌体,它的优点是明显的:在曲调的长短上更具灵活性,在句法结构上更具通俗性,在器乐伴奏上更容易掌握且更善于传情。二是两者唱腔的总的风格都是慷慨激越、雄浑旷远,具有一种阳刚之气。乾隆之后,国力日衰,民生艰辛,大多数人没有了欣赏低婉柔靡的昆曲的闲情逸致,而更喜欢让人荡气回肠、祛闷解忧的秦腔或皮黄腔。乾隆间人严长明在《秦云撷英小谱》中就将秦腔和昆曲的声腔做了这样的比较:“至于英英鼓腹,洋洋盈耳,激流波,绕梁尘,声震林木,响遏行云,风云为之变色,星辰为之失度,又皆秦声,非昆曲也。”普通人也是倾心喜爱秦腔:“我听戏,却不知曲文,尽听曲调。非不知昆腔之字和音雅,但如读宋人诗,声调和平,而情少激越。听筝瑟弦索之声,繁音促节,绰有余情,能使人慷慨激昂,四肢蹈厉,七情发扬。即如那梆子腔固非正声,倒觉有些抑扬顿挫之致,俯仰流连,思今怀古,如马周之过新丰,卫玠之渡江表,一腔惋惜,感慨缠绵,尤足动骚客羁人之感。”^①于是,人们“所好惟秦音、罗、弋,厌听吴骚。闻歌昆曲,辄轰然散去”^②。三是两者在兴盛时期的剧目的题材多是表

^① (清)陈森:《品花宝鉴》第四回,山东文艺出版社1993年版。

^② (清)徐孝常:《梦中缘传奇序》,见《玉燕堂四种曲》,清乾隆间刻本。

现历史与战争的,从夏商周直到明代,每一个朝代的历史大事件和每一场大的战争都有所表现。这也吻合了乾隆之后人们由回顾辉煌历史的方式来增强民族自信心与以战争戏来激荡民族血气的心理。

综上所述,戏曲的剧种主要有高腔系统、梆子系统、皮黄系统、昆腔系统等。另外,还有由说唱曲艺如道情、滩簧、肘鼓子而形成的道情戏、滩簧戏与拉魂腔等,由民间歌舞而嬗变成剧种的秧歌戏、花灯戏、花鼓戏等,由巫教、道教、佛教的祈禳、还愿的娱神仪式演变成的傩戏、端公戏、打城戏等。只有将剧种之“种”提挈出来,才能在纷繁复杂的众剧种中厘清戏曲的发展轨迹与各个剧种的来龙去脉。

剧种的形成一般是自发自为的,但也有的是通过行政的力量而产生的,如20世纪50年代之后产生的被称之为新剧种的辽宁影调戏、蒙古剧、吉剧、新城戏、黄龙戏、龙江剧、高山剧、通剧、海门山歌剧、奉贤山歌剧、彝剧等。这些戏剧形式,有的在其发展过程中,以大剧种为榜样,建成了自己的声腔体系和程式性的表演体系,成长为真正的剧种,如龙江剧,虽然是在“二人转”的母体中分蘖出来,但是形成了有别于“二人转”的音乐、表演的风格,并有了自己的代表性的剧目像《双锁山》、《荒唐宝玉》等。也有的没有按照戏曲的艺术特征来打造自己,始终没有突破歌舞小戏或仪式戏剧的框架而发生艺术的质变,尽管行政力量曾揠苗助长,但这些“苗”却没有成长,始终没有进入剧种的层次。

在今日整个戏曲不景气的背景下,几乎所有的剧种都表现出疲软的状态。让人们焦虑的是,剧种正以每年消亡四五个的速度在不断地减少着。为了改变这一现象,政府用“非遗项目”的形式予以保护,或用财政养护“天下第一团”的办法来维持濒临灭亡剧种的生命。长远地看,这些措施只能是一时之举,而不能从根本上解决剧种命运的问题。根据历史上诸多剧种存亡的经验与教训来看,要使某一个剧种永葆青春,唯一正确的办法是:让声腔音乐与时俱进,让剧目反映最广大的普通百姓的心愿,让表演、舞美等切合时代的美学精神。

论明代清唱的“叛逆”性^①

南京大学文学院 许莉莉

摘要：清唱在当今昆曲界，除了有唱而不演、不化妆的含义外，给人更主要的印象是严谨，恪守传统，不越雷池一步。剧唱则在曲唱规则上相对宽松、灵活一些。然而这二者所担当的角色在古今曾有过大幅度的调转。在明代，清唱反而是前卫的，并常常因叛离传统而屡遭曲家们批评。而那时的剧唱则被认为更能够保留古调原貌。究其原因，清唱的特质自始至终统一而未变，变化的是它在不同时期的历史使命。

关键词：清唱 昆曲 曲牌

清唱，又叫“清曲”，据说源于宋嘌唱、唱赚^②，元明时初唱散曲，后也唱传奇中的曲。清唱在今昆曲界，除了有唱而不演、不化妆的含义外，给人更主要的印象是严谨，恪守传统，不越雷池一步。剧唱，是舞台上演员的曲唱，“唱”仅为演员舞台功夫中的一种，因精力所限，抑或为增强美感，其在曲唱规则上会相对宽松、灵活一些。

昆曲界至今坚持清唱有别于剧唱，乃基于前者一贯坚持的研唱传统。所谓字斟句酌，无一字不讲究，对行腔的研究细微之极，甚至连伴奏乐器的律制都有甄别，这些均使清唱的风味确实有别于舞台演员的曲唱。

人们对清唱的崇敬感还来源于曲坛前贤的品评。如明代魏良辅谓：“清唱谓之‘冷唱’，不比戏曲。戏曲借锣鼓之势，有躲闪省力，知者辨之。”^③又明代王骥德转述沈璟之语：“板必依清唱，而后为可守；至于搬演，或稍损益之，不可为法。”^④他们的讨论表明，清唱与剧唱之相对的气质内涵，早在明代便开始形成。直到今天，这样的特质仍然显现在它的身上：规范、不随意、富有学术精神与扎实功夫。

① 本文为国家社科基金青年项目“元明清曲谱形态与文化研究”，项目编号：13C2W041。

② 参见齐森华、陈多、叶长海主编《曲学大辞典》，浙江教育出版社1997年12月版，第687页。本文所讨论的明代清唱应不限于昆腔清唱，因明代曲学家的文献中所论清唱未曾指明是昆腔，或许当时的清唱尚无所谓声腔类别。不过，有的曲学家会同时提到“吴人清唱”或魏良辅“水磨调”，且从这些曲学家所处的地域看，日后发展为昆曲的那类清唱应该是他们讨论的主要的一种。但也很难据此判断，他们讨论的清唱仅限于此。从当今存留的遗产看，清唱艺术除了有昆曲外，还有南音等。就笔者熟悉的研究领域以及这些古代文献的地域考虑，本文讨论明代“清唱”时，以当今昆曲清唱作为参照的对象。

③ 《魏良辅南词引正校注》，钱南扬《汉上宦文存》，上海文艺出版社1980年8月版，第93页。

④ 王骥德：《曲律》，《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社1959年版，第118页。

尽管如此,已有的认识尚不能涵盖清唱在曲史上担当过的角色与形象。不难发现,其实在明代——曲文化的又一上升期,清唱反而是前卫的,并常常因叛离传统而屡遭曲家们批评。而那时的剧唱则被认为更能够保存古调原貌。为什么清唱与剧唱所担当的角色在古与今有如此大幅度的调转,这值得我们捋清史实并加以剖析。

—

在明代,清唱不仅是一门独立的艺术,且其在日常文化生活中的比重绝不亚于戏曲舞台演出。^①宴饮、集会、节日时,更寻常的活动是清唱。有专攻此术的清唱教师,有清唱名家。他们之间有竞技,有师承,有门派。他们唱曲有讲究,有创造。虽然清唱与戏曲舞台常处于不断的联络与交流中,但实际上它们各自有着相对独立的发展空间。以上这些有关清唱的情况,不能逐一论述,然从下文所征引的文献中亦能窥见一斑。

明代是曲文化继续攀升的时代,是继元代北曲兴盛至极后的再次高度繁荣期。清唱在这个时代中扮演的是与时俱进、甚至引领时尚的先锋角色。比如,当时社会上刚兴起的流行曲调,往往首先成为清唱界的“时曲”。在唱曲技艺以及曲调的创改方面,往往先从清唱界开始突破、改进——如新声昆山腔等率先在清唱界实践、推行,继而往戏曲舞台渗透。先锋,往往都有反叛的一面。清唱亦不例外,常常被当时一些深谙传统的曲学家指责与批评。明代曲学家沈璟、沈宠绥、凌濛初、冯梦龙、沈自晋等,大多都在具体分析中指出过当时清唱之叛离传统的情况。

比如,【三学士】曲牌之第三句,据说是清唱引起了它的改变。明代沈璟、沈自晋、凌濛初都有此说。沈璟说:“按此调第三句,与【解三醒】第三句虽相似而实不同,余犹及闻昔年唱曲者,唱此曲第三句,并无截板,今清唱者,唱此第三句,皆与【解三醒】第三句同。”^②沈自晋、凌濛初亦从此说。^③他们认为,起初【三学士】的第三句无截板,后来因清唱者唱此句时加了截板,致使此句与【解三醒】第三句相同。沈璟接下来又说:“而梨园子弟,素称有传授能守其业者,亦踵其讹矣。余以一口而欲挽万口,以存古调,不亦艰哉。”^④他看到,由于清唱的引领作用和影响力,这一改动蔓延甚广,无论曲台抑或戏台,从此【三学士】曲牌的第三句都与【解三醒】第三句相同了。

^① 郑元祉:《明清时期清曲清唱活动在戏曲史上的意义》一文有专门讨论,见《中国非物质文化遗产(第11辑)》(纪念王季思、董每戡百年诞辰暨中国传统戏曲国际学术研讨会专辑下),中山大学出版社2006年版。

^② 沈璟:《增定南九宫谱》,《善本戏曲丛刊》,台湾学生书局1984年版,第396页。

^③ 见沈自晋《南词新谱》第442页及凌濛初《南音三籁》第219、355页,《善本戏曲丛刊》。

^④ 沈璟:《增定南九宫谱》第396页,《善本戏曲丛刊》。

类似的情况也发生于【五供养】曲牌，清唱者对【五供养】的末句进行了更改。【五供养】的末句原本是七字句，其第五字上有掣板。如：

《拜月亭》：定睛半晌，听得人言喧闹惊慌。遥观巡捕卒，都是棒和枪。东西看了，更无处将身遮障。见一所村庄舍，矮围墙，暂丶时权丶向此L中藏丶。^①

同样《白兔记》与陈铎套曲中【五供养】的末句亦为七字句，也应在第五字上下掣板：

《白兔记》：十中缺九，喜姑姑产下小穷刘。儿夫曾嘱付。怎干休？把花言觅诱，倘说得儿入手，管交一命丧清流。^②

陈铎《冬暮题情》套：青山顿老。谁收拾满地琼瑶。苍茫冬暮景。举目正萧条。笑我因花起早。听满耳灵禽喧噪。不报些儿喜。惹煎熬。北丶风吹丶面利L如刀。^③

然而据沈璟、沈自晋、凌濛初等曲学家说，清唱者擅改了以上这些曲子末句的唱法。如将陈铎此曲的最后一句板眼定为：“北丶风吹丶面利如刀丶。”^④其原因，据沈璟考，是清唱者受了《琵琶记》本曲末句的影响。殊不知《琵琶记》此处“骨肉分离，寸肠割断”实为犯【月上海棠】，并非【五供养】原调。

《琵琶记》：公公可怜，俺的爹娘，望你周全。此身还贵显，自当效衔环。有孩儿也枉然，你爹娘教别人看管。此际情何限，偷把泪珠弹。【月上海棠】骨肉分丶离，寸丶肠利如刀丶。^⑤

经对比可知，清唱者对【五供养】末句唱法的改动，非照搬《琵琶记》末句，然确有受其影响之痕迹。曲学家们称，清唱者对于他们的这一改动是非常坚持的，所谓“清唱者

① 见沈璟《增定南九宫谱》第704页（沈自晋《南词新谱》亦沿袭之，见第832页）。此段仅保留末句之板眼，之前的板眼因与下文分析无关而省略。“丶”、“—”、“L”分别为“实板”、“截板”、“掣板”。王骥德《曲律·论板眼第十一》：“初启声即下者，为‘实板’，又曰‘劈头板’；（遇紧调，随字即下，细调亦俟声出，徐徐而下。）字半下者，为‘掣板’，亦曰‘楔板’；（盖‘腰板’之误。）声尽而下者，为‘截板’，亦曰‘底板’。”（《中国古典戏曲论著集成》（四），中国戏剧出版社1959年版，第118页）

② 王季思主编《全元戏曲》（九），人民文学出版社1999年2月版，第409页。

③ 见谢伯阳编《全明散曲》（一），齐鲁书社1994年3月版，第655页。末句据沈璟的描述（见下一条注释）添上点板。

④ 沈璟评说：“按此曲乃【五供养】本调，历查旧曲，如《杀狗》、《白兔》、《八义》等记，又如陈大声‘青山顿老’，皆是此体，自《琵琶记》用‘不洒别离间’及‘偷把泪珠弹’，每句多两个衬字，人遂以实在字唱之，而末句又用八个字，此乃犯【月上海棠】者，后人不知，遂认此体为【五供养】本调，而以七字者为变体，且戏文中唱此调末后七字句，皆点掣板于第五字上，而清唱‘青山顿老’者，必欲废‘利’字一掣板，却画截板于‘面’字下，以求合于‘寸肠割断’之体。”（《增定南九宫谱》第705页，《善本戏曲丛刊》）

⑤ 沈璟《增定南九宫谱》第706页《五供养犯》（沈自晋《南词新谱》亦沿袭之，见第833页）。此段仅保留末句之板眼，之前的板眼因与下文分析无关而省略。

必欲尔尔”^①,“谓末句必合‘寸肠割断’始不落调”^②。曲学家们在批评他们时也不遗余力,凌濛初说他们“愦愦而强自信,更可笑”^③。沈璟发出了这样的感慨:“今日吴人之清唱,吾愿掩耳而避之耳!”^④这是何等断然的否定态度!

古代曲学家笔下所批评的清唱,与我们印象中的清唱截然相反。清唱在清末以后都是以规范、严谨著称的,其所担任的矫正错误和守护传统的角色,是为曲界所称道的。然而在明代,它不仅不守护传统,反而带头突破传统;不仅不矫正错误,反而有制造错误之嫌。为何清唱在不同时代,它的角色差异有这么大呢?

二

为了解答问题,我们从这样的角度切入分析:明代清唱对于传统的“叛离”,是无意所致,抑或有意而为?是疏于求考,还是刻意求工?说到底,是水平问题,还是态度问题,抑或观点问题?

(一) 并非无意,实为有心,即古人所谓“刻意求工”

清唱家都是对于曲唱格外专精的人,他们应不至于因为混淆、遗忘、疏忽而张冠李戴,改变曲调。他们作出的改变往往是有意识的,且是有观点、有追求的。他们作出的修改,也往往因为艺术上有优秀创造而被乐于接受。

《南音三籁·凡例》中有一段叙述:“曲自有正调正腔,衬字虽多,音节故在,一随板眼,毫不可动。而近来吴中教师,止欲弄喉取态,便于本句添出多字,或重叠其音,以见簸弄之妙,抢踅之捷,而不知已戾本腔矣……其病有不可救药者,偶一正之,即云本之王问琴所传,而不知作俑之为罪人。沈伯英所谓‘闻今日吴中清唱,即欲掩耳而避者也。’”^⑤

从这则材料中可以看到三种人的身影。一、以沈璟、凌濛初为代表的曲学家,他们知古、尚古,不希望古调被改变,希望创作原型和法则一直延续下去。他们见了叛离传统的东西,不禁“掩耳”而痛惜。二、王问琴等清唱名家。王问琴应即黄问琴,明代隆庆年间人,是唱家邓全拙的弟子^⑥。清唱名家是对唱曲有造诣的人,他们所研创的唱法受人推崇和效仿,其艺术上的优秀及创造的科学性,可以使他们的新唱法与传统

① 凌濛初:《南音三籁》第378页,《善本戏曲丛刊》。

② 同①。

③ 同①。

④ 沈璟:《增定南九宫谱》第706页,《善本戏曲丛刊》。

⑤ 凌濛初:《南音三籁》第15页,《善本戏曲丛刊》。

⑥ 参见胡忌、刘致中著《昆剧发展史》中“唱曲家的姓氏、籍贯和传承关系”表(中国戏剧出版社1989年版,第63页)。此表附注中指出,某些人物的名、字、号,往往会有传闻之误,如“张怀萱或即张怀仙”,而此表中只记作“张怀仙”。同样,“王问琴”或即“黄问琴”,此表中只记作“黄问琴”。

相抗衡,甚至胜过之。三、普通清唱教师。他们可能是新唱法的追随者,也可能自己时有创造。不过,他们喜欢抬出名家之名以保护自己不受质疑,可见他们知道不可杜撰,这亦为规范意识的体现。显然,三种人中的前一种与后两种,在曲学理想上很不同。

这段材料中,凌濛初表达与解释了他对沈璟的赞同和理解。虽然他的论说是否定清唱的角度出发,但从中我们还是可以推得这些信息:一、清唱者们改动曲腔是有意为之,出于他们对美的追求;二、清唱名家是受到大众承认的,他们的创造常常被肯定。

再看一则《太霞新奏》中的材料。王骥德散曲《寄顾姬》中的【古轮台】，其中“依然”二句周梦仙有自创点板，此点板为时俗所习用，几乎取代了该曲牌旧有的点板，连《太霞新奏》的编者亦采纳他的创造：“‘依然’二句从周梦仙腔点板也，旧腔‘依’字、‘手’字、‘阻’字正板，‘白’字腰板，后仿此。”^①周梦仙应是当时一位清唱家。^②同样的情况体现在这则材料里：清唱家有意创改部分乐腔，他们这么做是为了使曲子唱起来更好。大众乃至曲学家的接纳证明了他们的创改是有可取之处的，其中有某种进步。

如果说明朝当代以“弄喉取态”来形容清唱的曲学家带有太重的情绪色彩的话，那么清代曲学家以“刻意求工”来解释清唱的叛离传统，则显得趋于理性、客观。清代胡彦颖在《乐府传声·序》中说：“明之中叶以后，于南曲刻意求工，别为‘清曲’，渐非元人之旧。”^③这是经过了时间沉淀之后回顾起这段历史时的总结。

（二）这种“刻意求工”，追究起来缘自一种曲学思想的指引

由元代继承而来的曲牌乐调、填词规则，至明代中期已经松动。原因大体有几方面：一、北曲衰南曲兴，所谓以“清讴废弹拨”^④，而南曲的结构机理较北曲为松散、易变；二、大批文人加入南曲创作，其中不乏不熟悉音乐者以及轻看音乐者，如此造成不合律曲词的存在成为常态；三、曲词与曲调时有不合的状态势必要有一种变通之法予以解决。我们发现，当时的解决之道乃先由“唱”入手。唱者发明了微调音乐，以“正目前字眼”的方法，保证了字的自然之音与曲调音乐之间的协调。^⑤这种方法的开展与一种新的曲学思想相伴隨。

明代中期的沈宠绥指出当时一个日渐普遍的现象：“唱家不按谱相稽”，“但正目前字眼”。唱家，一般是腹内藏曲无数，精通曲牌的。他们每得一段新填制的曲词，按常理，都会以原曲牌音乐来考究新词否合律。而沈宠绥说，他那时的唱家已不看重这样

^① 《太霞新奏》，《善本戏曲丛刊》，第170页。

^② 《昆剧发展史》中“唱曲家的姓氏、籍贯和传承关系”表中之“周梦山”或即此“周梦仙”。

^③ 胡彦颖为《乐府传声》所作序，《中国古典戏曲论著集成》(七)，中国戏剧出版社1959年版，第150页。

^④ 沈宠绥：《度曲须知》，《中国古典戏曲论著集成》(五)，中国戏剧出版社1959年版，第240页。

^⑤ 可参见笔者《元曲声、词关系研究》，《南大戏剧论丛》第9辑，南京大学出版社2013年12月版。

的稽考。遇不合律的字，倾向于保留之，而通过改乐就字的方法使“字眼”得以“正”。沈宠绥反对这样的做法，但从后来的事实看，这样的做法被推广得无以复加：“慨自南调繁兴，以清讴废弹拨，不异匠氏之弃准绳，况词人率意挥毫，曲文非尽合矩，唱家又不按谱相稽，反就平仄例填之曲，刻意推敲，不知关头错认，曲词先已离轨，则字虽正而律且失矣。故同此字面，昔正之而仍合谱，今则梦中认醒而惟格是叛。同此弦索，昔弹之确有成式，今则依声附和而为曲子之奴。”^①

新声昆山腔的创始者、清唱名家魏良辅应该正是这种变通之法和曲学思想的大力推动者。魏良辅所做的事：“审音而知清浊，引声而得阴阳，爰是引商刻羽，循变合节，判毫杪于翕张，别玄微于高下，海内翕然宗之。”^②显然，这段描述就是由字调生出乐调的创造过程。于是，在沈宠绥看来，魏良辅正因其突出的成就而堪称“叛古戎首”，因为这种方法和思想是与传统相背离的：“奈何哉，今之独步声场者，但正目前字眼，不审词谱为何事；徒喜淫声聒听，不知宫调为何物，踵舛承讹，音理消败，则良辅者流，固时调功魁，亦叛古戎首矣。”^③

清唱家们在新的态势下孜孜不倦地探求，以使曲唱保持合律与工整；他们的工作，使得原本天然的曲牌，多了一些艺术精英们后天创作的成分。这当是“刻意求工”之所指。在其背后，“但正目前字眼”、无须“按谱相稽”的新理念发挥了强大的作用。其实，无论理念的新与旧，归根结底，都来自人们对曲的声律之美的理想。

至此可知，明代清唱对于传统的“叛离”，不是因为清唱粗枝大叶而屡出错误，也不是因为清唱蔑视传统，而是清唱在严肃认真地探索着曲的声律之美，由此走出了新的道路。它之所以不受曲学家待见，是因为双方观点、理念不同。曲学家们博闻强识，了解曲调衍变的来龙去脉，有着对古曲崇尚和传承的责任感，因而趋于保守态度。当其曲学理想受到新生力量冲击时，愤慨流露于文字。而清唱者生逢曲盛之时，正致力于创造新的时代文化，并没有太多的顾忌与包袱。因此，曲学家眼里的清唱之“讹”，换个角度看，往往正是清唱的“作为”。事实上，清唱者精心研制曲腔，确实在美感、音理方面都有所建设。倘若他们真的只是一味地“弄喉取态”，或粗制滥造、随意撰腔，而无真功夫，是不可能受到普遍支持的。

三

为了衬托清唱的角色变迁，有必要以剧唱与之作个对比。

今日之剧唱，由于各种因素，如舞台表演的需要、其他剧种的影响、戏剧改革等运

^① 沈宠绥：《度曲须知》，第240页。

^② 同①，第189页。

^③ 同①，第242页。

动的影响、某些演员曲学知识的不足等等，常常会偏离规范，或被加以不适当的改造。于是，作为正统曲唱的守护者——清唱，一直受到昆曲演员的尊崇。一般演员都会虚心接受清唱的指导和训练，并牢守清唱教师所传授的规范。

然而在明代，情况却显得大不一样。清唱，如前所论，具有前卫与反叛性。剧唱，则于不经意间保留着原真性。古代优人的师徒授受、代代相传，无意识地、自然地沿革着传统。与当时的清唱相比，彼是日新月异的探索改革，而此是口传心授，历经时日却浑然不觉。于是，当时的曲学家发现，古腔古调原来是保留在“优人之口”的，清唱则常与古调大相径庭。

明代曲学家的著作中，多处提到了这一发现。

沈宠绥曾发现优伶之口反而存留着古意：“夫然，则北剧遗音，有未尽消亡者，疑尚留于优者之口。”^①他掌握了诸多证据，如：“今优子当场，何以合谱之曲，演唱非难，而平仄稍乖，便觉沾唇拗嗓。且板宽曲慢，声格尚有游移，至收板紧套，何以一牌名，止一唱法，初无走样腔情，岂非优伶之口，犹留古意哉？”^②又有证据如：“南词中每带北调一折，如林冲投泊、萧相追贤、虬髯下海、子胥自刎之类，其词皆北，当时新声初改，古格犹存，南曲则演南腔，北曲固仍北调，口口相传，灯灯递续，胜国元声，依然滴派。”^③

沈璟在批评清唱对剧唱构成的坏影响时说：“而梨园子弟，素称有传授，能守其业者，亦踵其讹矣。”^④从他的话语中可知，当时人们一向认为，梨园子弟的师徒授受更能保持传统。

凌濛初与沈璟在他们的编著中常常以“戏文”之唱与“清唱”之唱来做比较，并予以评析。往往“戏文”中的唱都是传统的，而“清唱”中的唱都是经过改革的。如沈璟《增定南九宫谱》【五供养】（《拜月亭》中曲）后注：“戏文中唱此调末后七字句，皆点掣板于第五字上，而清唱‘青山顿老’者，必欲废‘利’字一掣板，却画截板于‘面’字下……”^⑤《南音三籁》中说：“且戏文唱此调，末句皆下掣板于第五字，而清唱者必欲尔尔，何谓。”^⑥

沈宠绥有时是在将梨园剧场与水磨调清唱放在一起仔细对比、揣摩后得出结论：“偶因推原古律，觉梨园唇吻，仿佛一二，而时调则以翻新尽变之故，废却当年声口。”^⑦

通过与剧唱的对比，可以更加了解，清唱与剧唱在古今确实发生了某种角色上的转换。在明代，承载着传统的是剧唱，清唱是突破者；而清末以后，承载着传统的是

^① 沈宠绥：《度曲须知》，第199页。

^② 同①，第241页。

^③ 同①，第199页。

^④ 沈璟：《增定南九宫谱》，第396页。

^⑤ 同④，第705页。

^⑥ 凌濛初：《南音三籁》，第378页。

^⑦ 沈宠绥：《度曲须知》，第242页。

清唱。

要阐明的是,发生变化的主要还是时代、曲文化背景,而不是清唱或剧唱本身的特质。就清唱来说,在曲文化的上升期,若干现实问题有待解决,于是,充满探究精神的清唱便致力于此;在曲文化的衰落期,传承与守护文化遗产的意义远远大于开创,于是,充满求是精神的清唱又便致力于此。总之,是清唱在不同时代的“使命”发生了变化,而不是清唱的特质有转变。

清唱的进取与探究精神是一以贯之的。它在明代的“反叛”源于这一精神:为解决现实问题,探索新路,兢兢改创。它在清末以后的“守护”亦来自这一精神:对历史上曾经出现几度高峰的曲的艺术,探究其义理,承传其规则,研习其技艺,并永不停止这种求索。此外,一以贯之的还有:无论在哪个时期,它总是给自己约以规范上的高标准和艺术上的高要求。

由此可知,保守并不是清唱的专长,专精才是其特点。由于专精,它在曲盛之时,处于时代的前沿;在曲衰之后,守在传统的最后一线。

《拥双艳三种曲》与清初风情喜剧之艺术风尚^①

南京大学文学院 吴春彦

摘要:清初戏曲家万树现存传奇《拥双艳三种曲》以才子拥二美的风流韵事为书写对象,延续了明末对于“情”的宣扬基调,强化“情”与“理”的被动融合,宣告了“主情”思潮的没落;在艺术建构上,《拥双艳三种曲》布局精巧、场面求新、承转自然、文思细密,追求音律与文辞的双美,剧作中不乏清词丽句,亦有刻意俗化的宾白科诨。其建立在传统之上的新变,无论得失,都充分展现了清初风情喜剧的艺术风尚。

关键词:拥双艳三种曲 艺术风尚 万树 风情喜剧

清初万树,历来因其词学的成就而颇受关注。作为戏曲家的万树,才思卓绝,文笔清新,其曲学才华及创作水准纵置于佳作纷呈的明清传奇之林亦有过人之处。万树曲作颇富,仅吴秉钧在康熙丙寅年(1686)为《风流棒》所作序中即提及有传奇《空青石》、《锦尘帆》、《念八翻》、《十串珠》、《黄金瓮》、《金神凤》、《资齐鉴》和杂剧《珊瑚球》、《舞霓裳》、《藐姑仙》、《玉山庵》等十六种,惜现存仅《风流棒》、《空青石》、《念八翻》三部传奇,合称《拥双艳三种曲》。严格来讲,《拥双艳三种曲》,立意并不高尚,题材局限于才子拥二美之风流韵事的演绎,但剧作承袭了自明末以来风情剧作清新唯美的特质,同时在主题建构、艺术表现上亦不乏创新之举,其建立在延续传统之上的新变,彰显了明末至清初传奇创作从立意到形式的流变,清晰地展现出清初才子佳人剧的艺术风尚。

一

文学艺术与情感表达的微妙关系,早在先秦时代即已被认识。荀子《乐论》中有“夫乐者,乐也,人情之所必不免也,故人不能无乐”。儒家教义中向来对于“情”持肯定态度,只是更强调“理”于“情”的约束作用,将“理”置于“情”之上。明初戏曲中泛滥的教化趋向即是将戏曲作为宣扬“理”之教条的工具,无视其艺术特性与审美需要。明中

^① 本文为江苏省博士后基金项目“中国历代咏剧诗歌研究”(1202098C)、江苏省哲学社科规划项目“17世纪太湖流域文学与气候关系研究”(11ZWB001)成果之一。

叶以后,一些进步思想家和戏曲家选择“情”作为冲破“理”之束缚的突破口,以尊重人、肯定人情与人欲为主旨的“主情说”应运而生并得到广泛的肯定。“主情”,认定情感力量的积蓄与爆发是创作动力的来源,“情”成为创作最主要的内容,其核心人物汤显祖以《牡丹亭》在明末曲坛上掀起全新的“情”的探索与寻觅的创作热潮。汤显祖对于“生者可以死,死可以生”的“情至”解读,对于“情”之典型形象的塑造,对于承载“情”之故事体式的开拓,对于“情”之外在艺术表现形式的运用,均影响着后世曲家。明末著名曲家吴炳是“临川派”重要成员,其创作承袭并发展了汤显祖“至情”思想,并有“情邮”一说,认为“情”可以超越一切险阻,“情”达到一定的深度,即便飞鸟沉鱼都可以作为传递的工具。“主情”的存在让明末传奇创作洋溢着张扬亦不失温存的情调,并持续至清初。作为吴炳的外甥,万树在主题指向、文采意趣等方面延续着吴炳的艺术创构,吕洪烈在读万树曲之后,即惊起曰:“何其酷似我私淑之粲花也?”^①万树之戏曲创作对“情”的解读亦不乏建立在承袭基础之上的变化,呈现出时代的特有印迹。

《拥双艳三种曲》延续了明末对于“情”的宣扬基调,在追求更为奇绝的情节效果时,不忘“情”之渲染。《风流棒》中荆瑞草乡试期间得观谢林风题壁诗之后,爱其才情,无心应试,在考卷上写下林风诗句和自己和诗,即追赶谢家官船而去。在“情”面前,功名显得并不那么重要。《念八翻》中的祝凤车与虞柯因才华互赏而生情愫,虞柯因感阮霞边之深情而定下婚誓,在“情”的促动下,彼此都能坚守自我,克服来自政治斗争、恶徒侵害的阻碍,最终云开日出。《空青石》更是直白地宣告“情”的重要,男主人公之名即定为“钟情”之谐音“钟青”,并自称为“情种”(第二出《胁石》)。该剧写钟青错认【鹊桥仙】一词为曲随封的女儿所作,顿生爱慕之情,即往求亲,经历被诬、赴试受阻等冲突,最终在步珊然、曲书仙两位有情女子的帮助下,高中状元,兼立军功,一夫二妻。《空青石》延续了《念八翻》中政治斗争题材的穿插,剧情的发展推动,伴随着的不只是恶徒的干扰阻挠,更有朝廷忠奸斗争的背景。尽管曲家通过剧中主人公不断宣扬“情”的重要,实质上其“情”之意味则略显淡化。可以说,《拥双艳三种曲》试图强化“情”的展现,但整体而言,剧中加重了政治冲突的渲染,情节上追求“奇”“巧”,而在“情”之主旨的展现上,虽有揄扬,却忽视了对于“情”之主导下戏曲主人公斗争、坚守的渲染,因之削弱了“主情”的在意蕴。

明末“主情”思潮自其诞生起,便存在着立论上的弱点。汤显祖所推崇的“情”并不是完全脱于“理”的情,“理”毕竟存在并具有一定的重要性,故而在后世的戏曲理论及创作承袭中不断发生偏离,最终出现两种不同的倾向:以“情”反“理”与以“情”合“理”^②。后者在万树剧作中被逐渐放大,《拥双艳三种曲》一方面高唱“情”至深至诚,

^① 吕洪烈:《念八翻序》,万树《拥双艳三种曲》,清康熙粲花别墅刻本。

^② 蔡钟翔:《对古典戏曲理论中主情说的评判》,《中国人民大学学报》1988年第2期。

试图以“情”作为反对假道学的武器,一方面开始在《空青石》、《念八翻》等剧中添加忠奸斗争,尝试寻求“理”与“情”的融合,“情”需合“理”,“情”定合“理”。万树曾明确将“理”与“情”以及“音”置于同等重要的地位,吴秉钧为《风流棒》所作的序言中记录了万树的一段话:“夫曲有音、有情、有理,不通乎音,弗能歌;不通乎情,弗能作。理则贯乎音与情之间,可以意领,不可以言宣。悟此,则如破竹建瓴,否则终隔一膜也。”在曲家的细致演绎下,“情”与“理”在若即若离中,终究还是归于融合。三部作品中,《风流棒》基本延续了明末“情”之主导风格,在“才”的驱使下,男主人公开始对“情”的寻觅,在种种巧合中,在恶徒的阻挠下,波澜顿生,最终误会消除,各遂所愿。《空青石》、《念八翻》中“情”与“理”的指向是完全一致的,与“情”所对立的亦为“理”所否定。《空青石》第二出《肋石》中曾如此写道:“自古多情者方为大丈夫,便是为圣为贤、忠臣孝子,定要是个有情之人方做得来。”肯定了“情”与“理”的内在统一。剧中爱情的追求交织着忠奸斗争,钟青与步珊然、鞠书仙“情”之斗争的胜利,是伴随着“奸”的最终战败而获得的,而姻缘亦是在皇帝的旨意下得以成全,全然未跳脱出“理”之束缚。《念八翻》以功罪、邪正、师弟、奴主、贞淫、老少、贫富、贵贱、僧俗、痴慧、生死、男女、慈忍、文武为十四种,每种有两种变化,共计二十八种,故名之。吕洪烈评云:“红友从团蒲悟出,借宝帚写来,天道人事,无所不翻,灵心慧舌,亦无所不翻。”(第一出《翻案》眉评)其创作旨归亦是在“情”的掩饰下,展现了世态的多变并最终归之于“理”。梁廷楠论万树剧作有“庄而不腐”、“艳而不淫”之说^①,可用来指称其剧作题材与主题建构上存在的传统性以及无法逾越的根深蒂固的文士情思指向。

万树《拥双艳三种曲》中“情”的衰退以及与“理”的被动融合宣告着明末甚嚣尘上的“主情”思潮的没落。这并不完全是一种倒退,由此可以清晰地看到清初即便以才子佳人爱情为主题的风情剧中单一言情也在逐渐消退,而对于现世人情、政治活动、忠奸斗争的关注日益凸显。虽不若苏州派曲家具有浓重的现实精神,或如《桃花扇》等历史剧一般拥有兴亡之叹的指向,风情喜剧曲家们亦以自己的方式自觉或不自觉地展现着纷争的时事。即便如李渔一优游之文人,在其剧作中也不遗余力地借爱情故事宣扬伦理道德,讽刺现实种种丑态。深究之,清初,经历了战火和易代的创伤之后,思想家们逐渐以“经世”作为新的指向。时局的变换让曲家们不再局限于花前月下、诗酒风流的叙述,而清初涌动的现实主义创作风潮必然给风情喜剧作家们以启发和触动,所以纵然是言“情”之作,却也开始关注现世与人生。从这个角度来说,风情喜剧中“情”的淡化趋向以及在“情”的叙述中渗透进战争、政治、忠奸等带有时代色彩的画面,纵难以逃离团圆的套路,却未尝不是一种意识的进步,亦从侧面显现出明末清初文学思潮的流变。

^① 梁廷楠:《曲话》,《中国古典戏曲论著集成》(八),中国戏剧出版社1960年版,第272页。

二

传奇相较于杂剧而言,更难于铺排,在长篇的叙述中更易滋生布局松散、情节枝蔓、生硬拼凑之感。随着传奇创作的繁荣,曲家们开始于文辞与音律之外,将目光投向情节、结构、人物、语言等方面。在明中叶后戏曲创作实践不断总结与理论不断开拓的基础上,清初戏曲理念已经有了较为成熟的表现,“剧”的观念逐渐渗透到创作中去,并催生出如李渔《闲情偶寄》的理论巨著。才子曲家万树英才驰骋,其传奇《拥双艳三种曲》构思精巧、承转自然、文思细密、别开生面,充分展现了清初风情喜剧的艺术风范。

布局之“巧”。万树剧作大多具有纷繁的头绪和纵横交错的线索,但其创作表现却结撰巧妙,他将“巧合”、“误会”等布局谋篇的艺术手法发展到极致,并由此串联构造出一系列的戏剧冲突。《风流棒》所写即是书生荆瑞草与谢林风、倪菊人二才女的婚姻波澜,其“巧”与“误”的穿插运用让剧情发展跌宕起伏而又妙趣横生。荆瑞草因慕林风才情,无心应试,将其诗及己之和诗写于试卷之上,阅卷官蹇谔正是谢林风之舅,此为“一巧”,并因此引发蹇谔欲为外甥女作伐,访荆不遇,被恶生童同绰赚得书信,冒名之举。荆生出闹后追及赖家官船,却误以为林风船只,献上诗笺,此为“一误”。被醉后赖公殴打并锁于船上,菊人悯其不幸,私下将其放走,荆瑞草见夜色中的菊人绰约风姿,认定其为赖家能文小姐,此为“二误”,兼以能文素来得菊人之诗词作品,颇有文名,荆为之心动并追随。后盗贼猖獗,赖公亦往粤西襄助谢公剿贼,林风因慕能文小姐才名,请去相见,此为“二巧”。而荆生破贼归来,见园中能文以为谢小姐,惊其貌丑而逃婚,此为“三误”。荆生又托名童同绰往赖府求婚,得明真相后再次逃婚,童同绰又冒荆生之名拜见赖公,赖公欲将菊人许配给他,菊人装病,“童同绰”又逃婚,赖公因宾客俱到,情急中将能文嫁“荆瑞草”,此为“三巧”。如此波澜横生,冲突迭起,与其舅、明末著名曲家吴炳的剧作相比,手法甚而情节构建虽有承袭,但在布局上却有着更为大胆的突破,驰骋想象,挥洒自如,梁廷楠即如是论:“粲花三种,情致有余,而豪宕不足;红友如天马行空,别出机杼。宗旨固不同也。”从这个角度来说,清初风情喜剧谋篇布局艺术较为成熟,呈现出鲜明的戏“剧”意识。

场面之新。明清传奇多以言情为主,其场面设置逐渐形成固定的套路,如何创新重组、萌出新意,增强作品的可读性与吸引力实是曲家所要面对的挑战之一。作为传奇成败的关键要素,场面的设置在万树的剧作中体现出“新”的共同性。万树对于场面之“新”的追求注重外在的奇特表现,如《风流棒》第十三出《鬼婚》中融入其入幕闽粤之经验,对鬼王及鬼女等人进行刻画,吴秉钧即在该出【粉蝶儿】一曲上有眉评曰:“迩来演剧皆须此等热缀,然未有如此新幻者,但不入闽粤不知鬼子家事。即此可见游览为文章之助,方知龙门之语非虚。”《念八翻》更是着力突出“新奇”的特征,写功罪、邪正、

师弟、奴主、贞淫、老少、贫富等十四种的相互变化，即所谓“天道人事，无所不翻”，正因其心灵慧笔，故剧中场面新意迭出，如第十出《女窜》，写寇源派人搜捕虞柯，虞柯化装成女子逃出京城；其后第十七出《男窜》，又写程道脉胁迫阮霞边从顺，阮用蒙汗药麻翻了程，改扮成男子逃出城去。两番改扮场面，前后相错，别开生面。相较而言，万树剧作中最值得称道的是如何在“有”中“推陈出新”。万树的《风流棒》中荆瑞草读谢林风诗作后大为动情，感叹“世间竟有如此佳人乎，不要说句调清新，看他一往情深，真乃天下第一个多情种也”（第二出《诗醉》），便生寻访之心。但剧作并未将其处理成与吴炳《情邮记》刘乾初一样，即刻放下所有前去追赶，而是依旧入闹，却在试中又生发出写林风诗与自己和诗于卷上的作为。其后，荆瑞草的追赶又较刘乾初多生出一段波澜，他错认赖家官船为谢林风船只，得以与菊人小姐相识，敷衍出另一段风流佳话。又如该剧第二十六出《打喜》，写几经波折之后，荆瑞草终得娶谢、倪二女为妻，而二女约定新婚之夜，以棒责打荆由误会错认而生的“薄幸”。“风流棒”为一夫二妻的“拥双艳”的庸俗套路沾染上独特的喜剧意味。

针线之“密”。与“剧”的观念逐渐受到重视相一致，关目的连缀与呼应成为戏曲创作的一个重要方面。在针线的排布上，万树在前人的基础之上更有提升，表现出清初曲家的戏“剧”意识的强化。针线之“密”表现在剧中事件交代的清楚透彻，不留任何疑点，不露牵强之态。《空青石》中，误会丛生，头绪纷繁，但对于重要事件的介绍细致清楚，如鞠躬与曲随封忠奸之争在剧中是始于“朝鲜犯顺”，急需派遣智勇将领前去应对，曲欲举其并无“堵御之谋”的“门下私人”。这一事件是剧情发展演变的导火索，先后通过钟青与石穀城之议论、鞠躬之自述、鞠躬与女儿书仙之交谈反复予以交代。而空青石之争，钟青其后命运的转变亦是因曲随封在朝堂论争之时发毒誓而后患眼疾需石疗伤而起。针线的细密还体现在前后的相互关联与照应，无一出无用、无一处无益，细节处亦然。以《风流棒》为例，第六出《舟赠》中荆瑞草误认赖家官船为谢林风小姐船只，贸然献诗，却被醉后的赖尊贤捆于船头。倪菊人怜其才华，与连婆商量，偷偷释放荆瑞草。但因天冷，又增添了菊人赠衣的场面。这一场面的运用，不仅令荆瑞草得以目睹菊人之容貌神采而生爱慕，为下面情节发展张本，同时，此衣还见于第十出《春颠》。即便一微小物件，在曲家的笔下也成为了连缀情节发展的关键线索，恰如眉评所云：“串插伏应可为神哉！”

人物之“佳”。人物塑造，亦是考量传奇艺术生命力的重要标准。《拥双艳三种曲》在人物塑造上最值得推崇的便是其所展现的一批光彩照人的真正意义上的“佳”女子形象。首先，她们具备足够的文学修养，提笔千言，文采斐然，让剧中才子们大为触动而生爱慕之情，剧作之“情”的结构模式也由“佳人独具慧眼，红尘中识得才子”变成了“佳人才华卓越，才子为之魂牵梦萦”。《风流棒》中的谢林风一首题壁诗即让风流自赏的荆瑞草折服而生炽热之“情”，义无反顾地寻找追随；《空青石》中步珊然的一首小词

即让钟青魂牵梦萦;《念八翻》中虞柯因读祝凤车之手批文字,不禁生出倾慕之心。其次,“佳”女子们还拥有足够的自主意识、过人的胆识以及敏锐的洞察力和判断力。不管是《风流棒》中的谢林风、倪菊人,还是《念八翻》中的祝凤车、阮霞边,《空青石》中的步珊然、鞠书仙俱拥有这一特点。谢林风一眼看穿假冒荆瑞草的狂生童同绰的本质,指出其“大言难深信”、“文武难兼擅”,反对父亲将御敌重任交给童,其识人“高过乃尊,何况令舅”(第八出《疑妾》眉评)。祝凤车装疯舞剑吓退逼婚者,并手刃奸贼;阮霞边面对恶徒的胁迫,绝不屈从,用蒙汗药麻翻程道脉,并改扮男子逃出城去。步珊然设巧计,以曲善顶替钟青,救其出困;鞠书仙聪慧过人,在钟青临难之时,巧为周旋。在曲家的笔下,“佳人”不再是娇羞欲滴的美人,而是拥有自强意识的更为完美的“佳”人,具备了现代女性特点。

不管是谋篇布局,还是人物塑造、场面设置、针线连缀,《拥双艳三种曲》都呈现出较高的艺术水准,在清初风情喜剧中是颇具代表性的。

三

对于“场上”的关注,在中国古代曲论家的群体意识中,主要体现为集体的“音律”焦虑。传奇真正意义上的曲学论述,似是从著名的“汤沈之争”开始,所关注的仍是曲律的问题。汤显祖与沈璟的针锋相对,以及随后臧懋循、王骥德等曲家的总结和努力,逐渐达成了中和的“双美”一说。万树所处的年代,这一问题似乎已有定论。但戏曲的诗化表达与音乐外壳决定了文学表达与剧场演出冲突的必然存在,是案头还是场上,是阳春白雪还是下里巴人,包括万树在内的清初风情喜剧曲家们都在为之努力,诠释着自己对于冲突的理解与调和方式。

文学性与剧场性冲突融合之一:音律与文辞的双美追求。“双美说”的提出存在无可辩驳的必然性,曲家认识到戏曲文学表达的重要性,其诗化的语言要求创作文学品格的提升。同时,场上演出的歌唱表达必然要求合乎曲律,“不妨拗折天下人之嗓子”终究还是意气之论。理论的正确并不意味着实际执行的笃定,在明清传奇日渐案头的趋势下,曲家创作多有流于自我赏玩而忽视场上之举。可喜的是,才子曲家万树,凭借非凡的曲学才华拥护并认真地执行着文辞、声律俱美的主张。其剧作宫律谐协,文采绮丽,独具匠心。如《空青石》第三出《聋误》中,鞠书仙上场时所唱之曲:

【前腔】春光缩绣,不许愁人不瘦,闲闷偏多。又值嫩秋时候,休叹漆室葵园,且习中郎桐奏,喜桂醑新箒方就。

此曲音律工整,用词明丽不乏新意,仅“缩绣”二字即如眉评所云:“新极,可当一幅晚春图。”“漆室”等典故的运用凸显书仙知书明理的大家闺秀形象,而“愁人不瘦”、“闲闷”等曲辞又将伤春、自伤的闺阁形象清晰再现。又如《风流棒》第九出《旅病》中【商调引】

子·二郎神慢】曲云：

心如梦，只逗出相思一缝，却散作闲情千万种。弥天壤，情丝飞纵。刚在残花
萧寺冷，又忽在扁舟月冻牵怀重。天涯走讯，有话仗谁传送。

此曲为情思缠绕中的荆瑞草所唱。倪菊人夜释被缚于船头的荆瑞草，而荆一见菊人，极为心动，故星夜赶到贵州，到赖公衙门前探听消息。这一曲呜咽相思绵绵，又饱含无可奈何之景况。如此喟喟作语，文辞却亦清疏可喜，无一痴傻之语，凭借恍惚中心口相问，为荆生之疯张本。万树的音律造诣，是清初曲家中极为突出的。他不仅编著完成《词律》一书，而且对于曲律亦是熟稔而有见地。周贻白先生异常推崇万树戏曲作品的声律：“在昆腔寥落的清初，对于音律肯下细密功夫者，一时尚无人可与抗手。”^①万树剧作中即便是用险韵处，亦自然稳当，恰到好处。

文学性与剧场性冲突融合之二：清词丽句与宾白科诨的“俗”化回归。关于曲词本色当行一说，在明清戏曲的创作论争中虽不若对音律问题的探讨深入，却也是由来已久。“曲本取于感发人心，歌之使奴童、妇女皆喻，乃为得体。”^②在文人士大夫群体占据了主要阵营的传奇创作中，才华显逞的情绪倾向以及面对的消费需求，让戏曲的文学性外化为曲作的“雅”化格调。而“文学作品的雅俗首先表现在语言上”^③。语言的“雅”化，具体表现为泛滥的清词丽句与咬文嚼字，无疑增加了接受者尤其是非知识分子群体的理解难度，对戏曲的剧场性、对曲作的场上搬演及普及提出了很大的挑战。敏锐的有责任感的曲家们逐渐意识到问题的严重性，并开始有意识地在剧中融入“俗”的成分，强调“本色当行”，让其更适合于场上搬演。万树以自己的方式诠释着对于语言层面的文学与剧场冲突的理解。清词丽句虽是其基本倾向，但才子曲家力求将传奇曲词偏执的“雅”演变而成大众的“雅”。严迪昌在论清词时曾指出万树“基本的格调是清疏放逸”^④。就曲作而言，其中不乏清新之作、本色之辞，如《风流棒》第十出《春颠》中荆瑞草倾诉对菊人思念之曲：

【脱布衫】俺为您迢迢过水驿山程，俺为您闷恹恹守逆旅寒灯，俺为您闹攘攘逢人儿问姓名，俺为您晕沉沉一窝儿愁病。

如吴棠桢眉评所赞，曲词颇得元曲之神髓，不施脂粉，却如泣如诉，情韵备至。但综观万树《拥双艳三种曲》，更多的是如花庵词选般的香艳之句，纵然其有意识地试图调整曲作的“场上”导向，但其文学禀赋以及剧作的主题指向与消费需求，注定了其无法真正消释文学与曲学的内在冲突。

传奇素有崇“雅”恶“俗”之风，但诙谐宾白的穿插以及“插科打诨”手段的运用，却

^① 周贻白：《中国戏剧史长编》，人民文学出版社1960年版，第403页。

^② 徐渭：《南词叙录》，《中国古典戏曲论著集成》（三），中国戏剧出版社1959年版，第243页。

^③ 孙克强：《雅俗之辨》，华文出版社1997年版，第62页。

^④ 严迪昌：《清词史》，江苏古籍出版社1999年版，第208页。

素来为曲家所钟情，并成为增添剧作趣味性和可读性的重要方式。宾白科诨也成为曲家调和戏曲文学与剧场特性冲突的重要方式。万树剧作“插科打诨”的运用异常普遍，如《念八翻》第十七出《男窜》中副净程道脉与净角酒保的诨语：“你这个人妙，妙，明白自有重赏。”净：“赏甚么东西？”程道脉：“我三年前到此，买一双布鞋，着到如今，只打得两次皮掌，还着卖好的，赏你这乌龟爪穿了罢。”舞台演出中此桥段虽具有一定的喜剧效果，但似沦于以语言最表层的无聊逗弄以求得笑点，相较于“本色”、“以俗为雅”的宾白艺术，未免略显做作，而这一弊病亦非《拥双艳三种曲》所独有。

在传奇发展历程中，清初曲家万树虽不能称为划时代之人物，却也自觉承担起融合戏曲文学性与剧场性冲突的重任，以自己的方式促进着传奇艺术的发展。

结语

清初风情喜剧现象生成有其特定的文化背景，不管是时局的纷扰变换、思潮的竞相涌动，还是音乐体系的成熟与传奇艺术的发展，在促使具有较高艺术水平的风情剧作大量出现的同时，也注定了种种弊端的存在。万树《拥双艳三种曲》中，文人自恋自怜情绪的宣泄，士子功名姻缘俱美及“拥双艳”的庸俗期许拉低了作品的整体格调；刻意的求新求奇，低级趣味的搞笑噱头以及极度的文字才华显逞又在一定程度上降低了曲作的艺术水准。这似乎也成了清初风情喜剧普遍存在的倾向，促使我们更为客观全面地看待传奇发展史中这一段风花雪月的书写。

“戏曲”概念的确立及意义流变考

南京大学文学院 李秀伟

摘要:“戏曲”在今天等同于中国传统戏剧。但“戏曲”一词最早仅指“戏中之曲”,后衍生出剧作的意义。在近代古今中外剧作都曾被称为“戏曲”,王国维笔下的“戏曲”与当时的通行用法并无二致。1949年以后,随着“戏改”运动的推进,“戏曲”才主要用来指称中国传统戏剧;但此时的“戏曲”又包罗万象,举凡各种传统演艺都可以算作“戏曲”。直到1980年代左右,“曲艺”、“杂技”等彻底从“戏曲”中脱离出去,严格的学术意义上的“戏曲”的概念才得以确立。“戏曲”这一名称使得中国传统戏剧的研究长期笼罩在“曲”的观念之下,其弊端需要反思。

关键词:戏曲 戏剧 概念 学术史

中国传统戏剧一般被称为“戏曲”,而狭义的“戏剧”则往往仅指话剧。一度作为学科名称出现的“戏剧戏曲学”也在于强调中国传统戏剧即“戏曲”是可以和狭义意义上的“戏剧”即话剧并列的、不同的两大戏剧门类。“戏曲”不仅是约定俗成的用法,也已经成为一种学术概念。尽管几十年来有不少学者对“戏曲”一词能否容纳中国历史上所有的戏剧形态有所怀疑,但大都对于把宋元以来直至当下仍在不断演出着的中国传统戏剧称之为“戏曲”并无异议。本文试图重新厘清古今文籍中“戏曲”一词指义的演变,并探讨中国传统戏剧何时才被普遍称作“戏曲”、“戏曲”作为一个学术概念是如何得以确立的以及“戏曲”这一名称对近代以来的中国传统戏剧研究的影响等问题。

一 从宋到明的“戏曲”

“戏曲”一词在古籍中并不多见,目前所能找到的最早出处是宋末元初刘埙《水云村稿》卷四《词人吴用章传》:

至咸淳,永嘉戏曲出,泼少年化之,而后淫哇盛,正音歇,然州里遗老犹歌用章词不置也,其苦心盖无负矣。

这则材料是胡忌先生发现、洛地先生撰文公布的。^①从“淫哇盛,正音歇”可以看出“戏

^① 洛地:《“戏曲”、“永嘉戏曲”首见处》,浙江省艺术研究所《艺术研究》第11辑,1989年12月。

“曲”在此处偏于强调演唱方面,叶长海先生认为指“演戏之曲”,即“剧曲”^①,是比较符合上下文意的。稍后的陶宗仪《南村辍耕录》卷二十五“院本名目”条有:

唐有传奇,宋有戏曲、唱诨、词说,金有院本、杂剧、诸宫调。院本、杂剧,其实一也。国朝院本、杂剧始厘而二之。^②

同书卷二十七“杂剧曲名”条有:

稗官废而传奇作,传奇作而戏曲继。金季国初,乐府犹宋词之流,传奇犹宋戏曲之变,世传谓之杂剧。^③

张庚为《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》所作序言《中国戏曲》断言陶宗仪笔下的“戏曲”是指宋杂剧,并未说明其依据。但夏庭芝《青楼集》有云:

唐时有传奇,皆文人所编,犹野史也,但资谐笑耳。宋之戏文,乃有唱念,有诨。金则院本、杂剧合而为一。至我朝乃分院本、杂剧而为二。^④

这与《南村辍耕录》卷二十五“院本名目”条极为相似,夏庭芝和陶宗仪同时并有过交往,可以认为这两段文字有相互因袭之处。那么陶宗仪笔下的“戏曲”,就相当于夏庭芝所说的“戏文”。^⑤且《青楼集》中又有:“后有芙蓉秀……戏曲、小令不在二美之下,且能杂剧。”孙崇涛、徐宏图《青楼集笺注》以为这个“戏曲”也相当于“戏文”,不过与“小令”并列,似乎更偏向于其最初的“戏中之曲”的意义。刘埙、陶宗仪、夏庭芝都是追溯几十年前乃至百余年前的情况,加之古人这类不够严肃的著作的用语向不严谨,陶宗仪、夏庭芝的说法更是含糊不清,有颇多不可解之处,如《南村辍耕录》卷二十五的那段文字,无论怎样标点,“戏曲”与“唱诨词说”都是并列关系,而《青楼集》中,似乎“唱念”和“诨”是“戏文”中的一部分。总之,只能把他们的表述看作是一些笼统的印象。在他们的意识当中,“戏曲”大致都是指“戏中之曲”。

从上述几条“戏曲”一词珍贵的早期记录中可以看出,当时人还没有对戏剧这一新兴的艺术形态有充分的认识。在刘埙、陶宗仪、夏庭芝乃至后世很多人的意识中,是没有今天的戏剧的观念的;他们或许隐约注意到了戏文是一种不同的艺术样式,但更多是把它看作“曲”的不同形态。随着文人学士的参与,被刘埙视为“淫哇”的“戏曲”越来越文雅,格律化程度也逐渐提高,最终接续上了深厚悠久的诗歌传统。在明代人的眼中,实际存在的戏剧几乎完全被忽视,他们写作、阅读、欣赏、评价的着眼点都是在“曲”上面。今人视作“古典戏剧理论专著”的王骥德《曲律》^⑥着重探讨、品评的都是“曲”的

^① 叶长海:《曲学与戏剧学》,上海古籍出版社2013年10月版,第32页。

^② 陶宗仪:《南村辍耕录》,中华书局1959年版,第306页。

^③ 陶宗仪:《南村辍耕录》,中华书局1959年版,第332页。

^④ 孙崇涛、徐宏图:《青楼集笺注》,中国戏剧出版社1990年1月版,第43页。

^⑤ 参见伊维德《院本是十五、十六世纪戏剧文学的次要形式》注②,浙江文化艺术研究所《艺术研究》第二辑,1988年10月;及洛地《戏曲辨义》(1989),收入《洛地文集·戏剧卷·卷一》。

^⑥ 王骥德著,陈多、叶长海注释:《曲律注释》,上海古籍出版社2012年9月版。

格律、文采；《曲律》卷三《论小令第二十五》、《论咏物第二十六》已然将散曲纳入讨论范围。《曲律》“论过搭第二十二”条中“戏曲中已间宾白”^①，此处的“戏曲”显然也是指“戏中之曲”。凌濛初在曲选《南音三籁》中也将“戏曲”与“散曲”并列。这说明，在王骥德、凌濛初等看来，“戏曲”和“散曲”只是曲的不同表现形式而已，在写作技巧、评价标准上并无不同。由于古人过分重视“曲”而往往忽视了戏剧的其他方面，所以“戏中之曲”不妨理解成“以戏的形式写作的曲”。他们所使用的“戏曲”并不是指完整的戏剧。

“曲”固然有音乐上的意义，但在古人眼中主要是指可歌的长短句韵文文体。诗、词、曲本来都是可歌的，但中国的歌唱总体上是“文体决定乐体”，“文”的地位高于“乐”，这就使得“文”可以脱离“乐”而存在。即使“乐”失传了，而“文”仍然能独立流传；诗、词、曲中有大量不便于歌唱的游戏文字也是这个道理。所以作为文体的诗、词、曲与是否被用来歌唱无关。尽管元曲的音乐已经不传，明人传奇中也不乏较少搬演的案头剧，但《元曲选》、《六十种曲》仍然流行曲坛，流传至今。《元曲选》、《六十种曲》的“曲”相当于剧本。如约作于万历年间^②的《皇明世说新语》“尤悔”类有：

周宪王献戏曲百本于朝，宣庙拟赐白金。辅臣曰：“藩王献书籍文章，当赉此。

今以传奇献，非亲亲辅仁之义也。”赐优衣一袭、磕瓜一枚。王大惭悔。^③

周宪王所献“戏曲”，文中又作“传奇”，是指传奇作品，即今天的剧作、剧本。如下文所述，剧作、剧本将是“戏曲”一词在近代最重要的一个指义。但明人更多还是以“杂剧”、“传奇”甚或“院本”来表示剧本。

以上只是从古人文籍中的一些蛛丝马迹来判断在不同语境中“戏曲”一词的所指。需要注意的是，古人用词往往只是对某类事物的泛称，而不是严格的概念界定。古人在使用“戏曲”一词时，从来不曾深究其到底有哪些含义。试图条分缕析地找到其演变线索几乎是不可能的。

二 西洋戏剧输入后的“戏曲”词义演变

当中国人接触到西洋戏剧以及西洋戏剧作品大量传入中国时，人们就借用中国固有的“戏曲”一词来指称外国的戏剧作品。如《大陆报》1904年第10期就有《英国大戏曲家希哀苦皮阿传》，“希哀苦皮阿”今译作莎士比亚，该传把莎士比亚的“剧曲”分为“悲哀剧曲”、“滑稽曲”和“历史剧曲”三类。显然这里的“戏曲”、“剧曲”指的都是剧作、剧本。中国人写作的话剧也被称为“戏曲”，如1937年（民国二十六年）现代书局出版的《洪深戏曲集》就是话剧剧本集。可见当时的作家和学者们普遍使用的“戏曲”一词

^① 王骥德著，陈多、叶长海注释：《曲律注释》，上海古籍出版社2012年9月版，第176页。

^② 据《四库全书总目》卷一四三《明世说新语》提要，中华书局1965年影印本，第1224页。

^③ 《皇明世说新语》卷八，明文书局影印《明代传记丛刊》本，1996年。

几乎都是取其文体的意义。这在当时出版的辞典中也能得到印证,如1926年(民国十五年)新中国印书馆出版的《汉英大辞典》中,有关“戏曲”、“戏剧”的几个词条中英文对照如下表:

戏本 or 戏曲	A playbook; the drama; the stage; the theater; the play
戏曲家	Dramatists
戏剧	Play on the stage; a dramatic performance

显然,“戏曲”与“戏剧”是有所不同的,前者主要是一种文体即剧本、剧作。“戏曲”表示话剧剧本的用法一直沿用到20世纪40年代,如1941年(民国三十年)8月北平艺术与生活社出版的《婉君戏曲集》,据《民国时期总书目》的著录,就是一种话剧剧作集。而董每戡的《西洋戏剧简史》(1949)中也仍然用“戏曲”一词来表示西洋人的剧作。^① 董每戡反对“把戏剧史和词曲史缠在一起”^②,他所用的“戏曲”一词无疑是指各种剧作。

王国维的《宋元戏曲史》(1912)被认为是现代学术意义上的中国古典戏剧研究的开山之作,考察王国维著作中“戏曲”与“戏剧”的用法就会发现,他并未对两个词作出严格的界定和区分。如《红楼梦评论》中“戏曲”与诗歌、小说并列,显然指文体;《宋元戏曲史》中“真戏剧必与戏曲相表里”的“戏曲”指的“戏中之曲”即代言体的曲辞;个别地方也与“戏剧”相混,如《戏曲考原》中“戏曲者,谓以歌舞演故事也”。^③ 但王国维也曾把西洋戏剧作品称为“戏曲”。^④ 李简在考察了王国维各种著作中使用的“戏曲”一词后指出,“在王国维的认识中,戏曲并非中国戏剧的独特称谓”,这是有道理的。王国维笔下的“戏曲”的意义与当时的一般用法并无二致。

有的学者认为用“戏曲”来指称中国戏剧是受日本的影响,和很多汉语词汇经日语转译从而被赋予新的意义一样,都是“出口转内销”的结果。^⑤ 日本也确实是以“戏曲”来泛指东西洋各种戏剧剧作的。但正如上文所说的,“戏曲”一词指剧作、剧本的用法在汉语中也是由来已久的,和“经济”、“革命”、“交通”、“教授”这类“原为古汉语词,日语借来意译西语”的“准外来词”^⑥不同。

综合以上,从南宋末刘埙到民国王国维六百多年之间,“戏曲”主要有“戏中之曲”

① 董每戡:《西洋戏剧简史》,《董每戡集》第三卷,岳麓书社2011年1月版。

② 董每戡:《中国戏剧简史·前言》,《董每戡集》第一卷,岳麓书社2011年1月版,第4页。

③ 洛地《戏曲与浙江》第五章第五节、马美信《宋元戏曲史疏证·前言》、叶长海《戏曲考》及《中国戏剧学史稿》、洪欣《王国维论戏剧与戏曲——与叶长海同志商榷》等。

④ 参见李简《也说“戏剧”与“戏曲”——读王国维戏曲论著札记》,《殷都学刊》2001年第2期。

⑤ 如李简《也说“戏剧”与“戏曲”——读王国维戏曲论著札记》、黄仕忠《创新与借鉴——日本明治时期中国戏曲研究对王国维的影响》,《文学遗产》2009年第6期。

⑥ 史有为:《汉语外来词》(增订本),商务印书馆2013年2月版,第193页。

(包括文辞和音乐)和剧作两种含义,且其中多有混杂甚至相互纠缠之处。当外国的戏剧传入中国后,“戏曲”就不光指中国传统戏剧的剧作,也可用于外国戏剧作品,而不论其是否用“曲”。人们使用“戏曲”一词时,既没有民族特有的戏剧的意识,也没有传统的戏剧的意识。1949年以前出版的各种以“戏曲”题名的著作,或以“戏曲”命名的机构,都可以如此看待。在1949年以前,“戏曲”尚未成为指称中国传统戏剧的专有名词。张庚先生在《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》的前言《中国戏曲》中所说的“从王国维开始,才把‘戏曲’用来作为包括宋元南戏、元明杂剧、明清传奇以至近代的京剧和所有地方戏在内的中国传统戏剧文化的通称”是不符合实际的。

三 新中国成立后的“戏曲”

“戏曲”一词曾经的混杂用法已如上述。正因为极为混杂不定,所以不排除在某些个别的语境中,“戏曲”可能和中国传统戏剧的意义相通,但实际上从古人文籍很难找到这样的例证。古人更多是含糊地使用“杂剧”、“院本”、“传奇”、“剧”、“曲”等名称来指称中国戏剧,这些词多见诸文人的笔下。而民间特别是在南方地区,对于戏剧一般都称之为“戏”而基本不用“剧”。^①普通百姓面对的往往只是当地流行的某些戏班,故往往称为“某班”,如“徽班”、“绍兴大班”;或称作“某腔”,如“高腔”、“秦腔”之类。

洛地先生指出在20世纪前半期曾用过“戏剧”或“歌剧”来表示中国传统戏剧^②,其实用得更多的似是“旧剧”。在视野中没有话剧的观众眼中,“戏剧”当然就是中国传统戏剧。有时话剧作为新生事物被称为“新剧”,而中国传统戏剧为了与之区别相应地成了“旧剧”。这种“新”、“旧”和张之洞提出的“旧学为体,新学为用”^③的用法是一样的,只是一种艺术形式的区分,在当时还不包含价值判断。值得注意的是,五四时期傅斯年、张厚载等在旧剧存废的论争中用的都是“旧戏”、“旧剧”,从未用过“戏曲”。

中国共产党很早就在解放区开展针对中国传统戏剧的“改革”运动,但使用的都是“旧剧”一词。1948年(民国三十七年)11月23日,华北解放区的《人民日报》发表了社论《有计划有步骤地进行旧剧改革》,该社论基本确定了后来“戏改”的指导方针。随着全国大部分领土陆续解放、接收大中城市,特别是接收有根深蒂固的旧剧传统的平津地区,对旧剧的改革也显得愈发迫切。1949年7月28日召开的“中国戏曲改进会发起人大会”集中了当时旧剧界的重要人物,确立了此后“戏曲改进”的工作路向。这也是第一次在比较郑重的场合以准官方的名义使用“戏曲”一词来指称旧剧。新中国的“戏曲改革”运动只是原解放区“旧剧改革”的继续,最能说明这一点的是《人民日报》

^① 周振鹤、游汝杰:《方言与中国文化》,上海人民出版社2006年6月版,第166~167页。

^② 洛地:《我国戏剧被称为“戏曲”的征问》,《戏史辨》第二辑,北京:中国戏剧出版社2001年9月版。

^③ 陈山榜:《张之洞劝学篇评注》,大连出版社1990年5月版,第105页。

1949年8月27日刊登的一则消息：“华北文化艺术委员会……原有旧剧处改为中国戏曲改进委员会。”可见在用词上，从“旧剧”到“戏曲”的转变也是有迹可循的。

就这样，“戏改”文件和“戏改”机构把“戏曲”一词推广开来，中国传统戏剧从此普遍地被称作“戏曲”，同时“戏曲”一词逐渐排除了其他义项。本来极少使用“戏曲”一词来指称中国传统戏剧的田汉、张庚、欧阳予倩等，也开始在各种以“戏曲”命名的活动中使用这个词，如田汉的《记戏曲改进座谈会》^①、张庚的《地方戏曲艺术怎样表现现代生活——在华东区戏曲观摩大会专题报告会上的发言》等。如果联系到田汉早期的话剧集曾以“戏曲集”来命名^②，而张庚的理论文章《话剧民族化与旧剧现代化》^③是以“旧剧”来表示中国传统戏剧的，那么“戏曲”一词的内涵的转移可谓明显。

现在没有材料来解释是怎样的意识促使官方弃用“旧剧”一词而选用“戏曲”，但在视“新”为“进步”的新时代，给中国传统戏剧脱去“旧”的外衣，客观上对中国戏剧是有利的。尽管中国传统戏剧还是等待被“改革”的对象。

已经成为“改革”对象的中国传统戏剧，要接受中央文化部戏曲改进局以及各地文化部门的领导、改造。“戏改”分三个方面：改人、改制、改剧。但制度和剧目也都是以演员即人为依托的，所有改造，最直接的都是面对具体的人。“改人”即改造旧艺人。实际上，“戏改”干部们对改造对象“戏曲”的理解，主要也不是根据艺术种类，而是艺人的属性，即凡不属于“文艺工作者”的都是需要改造的“旧艺人”。在传统上，旧戏艺人和其他各种演艺、杂耍艺人关系密切，难以甄别区分。这样，为了便于管理，所有这些旧艺人的改造统归“戏改”部门来负责，这就使得“戏曲”界在一段时期内包罗万象。如1951年苏南文联第一届文代大会文件中提到：“流行于苏南的戏曲戏类计有：锡剧、越剧、京剧、通俗话剧、沪剧、维扬戏、江淮戏、滑稽戏、昆曲、评话、弹词、梨膏糖、道情、说因果、钹子书等十五种。”^④这里的“戏曲”明显包含旧戏和“曲艺”，甚至“通俗话剧”实际上也是话剧，只是从业者属于落后的旧艺人罢了。尽管曲艺改进会筹备会在1949年7月22日成立^⑤，但“曲艺”仍然不能彻底地跟“旧戏”分离，比如某些戏剧期刊上就登载有“曲艺”的内容。当然不能望文生义地把这时的“戏曲”理解成“戏剧+曲艺”。不过，如河北省的戏剧期刊《戏剧战线》1959、1960两年的《稿约》上说“繁荣社会主义的戏剧、曲艺事业，推动人民的戏、曲运动”，类似的这种简称也许会无意地使原本不熟悉“戏曲”一词的人造成误解。直到1980年代，人们还为“二人转”究竟属于“戏曲”还是“曲艺”争论不休，可见对于“戏曲”与“曲艺”的界限人们一直以来并没有很清

^① 原载《人民戏剧》创刊号，1950年4月，收入《田汉全集》第十七卷，花山文艺出版社，2000年12月版。

^② 《田汉戏曲集》第一集由现代书局1933年出版。

^③ 原载《理论与实践》一卷三期，1939年10月，收入《张庚文录》第一卷，湖南文艺出版社，2003年9月版。

^④ 见江苏省档案馆馆藏《苏南文联第一届文代大会文件及会议简况报告》，档案号：7014-1-137。

^⑤ 《人民日报》1949年7月24日。

楚的认识。^① 和“曲艺”纠缠不清的“戏曲”显然已经不是古人笔下的“戏曲”的本义,甚至和王国维等近人的理解也大不相同。可见在1949年以后很长一段时期里,“戏曲”的边界还是含糊的,只是“戏曲”的主体部分是中国传统戏剧,或者说中国传统戏剧都可以属于“戏曲”,大致不错。

四 “戏曲”概念的确立

在“戏曲”表示中国传统戏剧的用法被推广开来的同时,“戏剧”一词开始逐渐朝话剧方向倾斜,形成了所谓的“狭义”的“戏剧”的说法。如1951年5月《人民戏剧》的一则通讯中介绍上海“供戏剧演出的剧场,只有‘兰心’和‘解放’”^②,可见在某些场合上海的“戏剧界”已经把“戏曲界”排除在外了。当然“戏剧”在广义上还是可以包括“戏曲”的。如1950年代《戏剧论丛》、《戏剧研究》都是综合的戏剧类期刊,中国戏剧家协会也吸收了“戏曲界”人士参与。但中国戏剧包括“戏曲”和话剧的所谓“两分法”却渐渐流行。直到1980年代出版的《中国大百科全书》将《戏曲卷》与《戏剧卷》分列,以权威辞书的方式实现了把中国传统戏剧即“戏曲”从“戏剧”中分离;同时在《戏剧卷》中仅保留了“戏曲”这一个和中国传统戏剧有关的词条,以表示“戏剧”的“广义”性。此后很多以“戏剧”题名的著作,也几乎都排除了中国传统戏剧的内容,如陈白尘、董健主编的《中国现代戏剧史稿》^③实际就是一部中国话剧史。^④ 同时人们在口头上也许还像上文提及的那样,把各种传统演艺都笼统地称为“戏曲”,但也随着1950年代就开始的文化部门管理的细化和各个专门协会的分立,逐渐把其中的各种说唱艺术如评话、弹词、梨膏糖、道情等都归入到“曲艺”中。混杂的现象仍在继续,但也逐渐地走向“纯化”,“戏曲”的轮廓也越来越清晰,至少研究者们已经可以区分“戏曲”与“曲艺”了。^⑤

如果说由于政府的政令和机构使得“戏曲”一词逐渐流行,为社会上下所普遍接受,那么随着走出“文革”,学术研究逐步回归正常的轨道,1979年出版的周贻白遗著《中国戏曲发展史纲要》,1980年出版的张庚、郭汉成主编的《中国戏曲通史》和1983年出版的《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》则标志着“戏曲”已经正式成为一种学术概念。^⑥ 这两种“戏曲史”尽管与王国维《宋元戏曲史》、青木正儿《中国近世戏曲史》一样

^① 余从:《〈二人转艺术〉序》,《戏史辨》第二辑,中国戏剧出版社2001年9月版。

^② 《上海戏剧界在抗美援朝宣传运动中》,《人民戏剧》第三卷第一期,1951年5月。

^③ 陈白尘、董健主编:《中国现代戏剧史稿》,中国戏剧出版社1996年8月版。

^④ 董健、胡星亮主编的《中国当代戏剧史稿》(中国戏剧出版社,2008)已经把中国传统戏剧纳入了“戏剧”的范围。

^⑤ 上述“二人转”究竟是“戏曲”还是“曲艺”的争论,也只有发生在人们试图区分“戏曲”与“曲艺”之后。

^⑥ 《中国戏曲发展史纲要》和《中国戏曲通史》都完成于“文革”前,但未及时出版;故其学术影响当从出版时算起。

都以“戏曲”命名，其研究对象的主体都是中国传统戏剧，但经历了几十年的时代变迁，“戏曲”的内涵和外延都已有所不同：在王国维、青木正儿的笔下，举凡古今中外戏剧的剧本都可以称作“戏曲”，故必须在“戏曲”前面加上限定词；而在1980年代的张庚等先生的眼中，只有中国传统戏剧才是“戏曲”。张庚、郭汉成主编的《中国戏曲通史》和《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》具有“官修”性质，是1949年以后有关中国传统戏剧研究的总结性著作和辞书，有较高的学术地位，其对“戏曲”的界定规定了学术界的认识，此后的中国传统戏剧的研究也就是建立在这样的“戏曲”的概念之上。人们使用的“戏曲”一词已不仅仅是习惯用法，而成了一个学术概念。1990年国务院学位委员会颁布的《授予博士、硕士学位和培养研究生的学科、专业目录》^①中的“戏剧学(附：戏曲学)”和此后一度出现的“戏剧戏曲学”也正是上述这种演变的结果，逐渐给予了“戏曲学”和戏剧学并列的“学科”地位。尽管严格说来“戏剧戏曲学”的说法并不符合学理，且受到一些学者的批评，但“戏曲学”还是为大家所接受。^②

叶长海先生早在1991年就敏锐地指出，“我们今天的‘戏曲’概念，是与‘话剧’同时确立的”，并把时间大致确定在了“抗日战争以后”^③。但从上文可以看出，即使是1949年以后，“戏曲”的指义仍然极为含糊。直到1980年代左右，学术意义上的“戏曲”的概念才在学术著作和权威辞书中确立下来，张庚先生在《中国戏曲》中说的“戏曲”是“包括宋元南戏、元明杂剧、明清传奇以至近代的京剧和所有的地方戏在内的中国传统戏剧文化的通称”更符合1980年代以来直到今天的事实。

五 学术史的反思

早在1950年代“戏曲”一词表示中国传统戏剧的用法取得独尊地位后，个别戏剧史研究者就已经提出了质疑。较早有这种敏感意识的是任二北先生，他在1957年发表了《戏曲、戏弄与戏象》^④一文，认为“戏曲”一词会导致“专门突出戏中的曲”而忽视戏剧的其他方面，随后就有文众《也谈戏曲、戏弄与戏象》、黄芝冈《什么是戏曲，什么是中国戏曲史》两文反驳任氏的观点，任氏又有《几点简单说明》作为回应。^⑤这次争论

^① 秦惠民主编：《学位与研究生教育大辞典》，北京理工大学出版社1994年版，第739页。

^② 批评意见如董健：《〈戏曲本质论〉序》，吕效平：《戏曲本质论》，南京大学出版社2003年9月版；陈多：《由看不懂“戏剧戏曲学”说起》，《剧史思辨》，中国戏剧出版社2006年7月版。最新的《学位授予和人才培养学科目录》（2011）只有“戏剧与影视学”一级学科，没有“戏剧戏曲学”。来源：http://www.moe.gov.cn/publicfiles/business/htmlfiles/moe/moe_834/201104/116439.html。

^③ 叶长海：《“戏曲”考》，《戏剧艺术》1991年第4期；此据叶长海《曲学与戏剧学》，上海古籍出版社2013年10月版，第42页。

^④ 任二北：《戏曲、戏弄与戏象》，《戏剧论丛》第一辑，中国戏剧出版社1957年2月版。

^⑤ 上述三文均见《戏剧论丛》第二辑，中国戏剧出版社1957年5月版。

的焦点主要在于对“古剧”的看法上,任二北先生最后略有些无奈地承认“戏曲”这个名词“现在如用此二字以指令剧,不论在何种意识之下,原与拙文无干”^①。可见即使把“今剧”称为“戏曲”,他也是持保留态度的。胡忌先生的《从“元曲”谈到戏曲的问题》(1957)^②尽管没有直接参与这次论争,但文中说“既然‘戏曲’的名称已为大家所爱好,而且也经常应用,最好也不要无原则地让它流行;如果说每人有他的‘戏曲’的不同概念,那末‘张冠李戴’的笑话是要闹个不停的”,也足以反映出这一新名称的流行已造成了一些混乱,研究者们对“戏曲”有各自不同的理解,尚未形成统一的认识,故而胡忌先生提醒研究者们需要认真对待这个称谓问题。但这场讨论似乎没有持续下去,随着“戏曲”一词在社会上推广开来,学者们也逐渐接受了既成事实。

1980年代开始,伴随着对王国维《宋元戏曲史》所使用的“戏曲”与“戏剧”的辨析,又有一些学者重新讨论了这一问题,代表性文章如叶长海《“戏曲”辨》(1983)^③,陆炜《王国维戏曲—戏剧定义研究》(1986)^④,洛地《“戏曲”辨义》(1989)^⑤,叶长海《戏曲考》(1991),周华斌《戏·戏剧·戏曲》(1999)^⑥,曾永义《也谈“南戏”的名称、渊源、形成和流播》(1997)、《也谈戏曲的渊源形成与发展》(2000)^⑦,李简《也说戏剧与戏曲——读王国维戏曲论著札记》(2001),洛地《我国戏剧被称为“戏曲”的征问》(2001),李季箴《戏曲·戏剧·中国民族戏剧——王国维“戏曲”理论的再解读》(2003)^⑧,陈维昭《“戏剧”考》(2004)^⑨,康保成《五十年的追问:什么是戏剧?什么是中国戏剧史?》(2009)^⑩等。在二十多年中不断有重要学者参与这场讨论,也从侧面说明了王国维时代“戏曲”一词的模糊用法留给了后人很多争论的空间。但更重要的也许是今人对王国维时代“戏曲”一词的本义已有些陌生,他们以自己接受的“戏曲”概念来讨论王国维笔下的“戏曲”就难免扞格不通。上述多篇文章中,除了洛地先生的《“戏曲”辨义》和《我国戏剧被称为“戏曲”的征问》两文外,大都对于把宋元以来的中国传统戏剧称作“戏曲”没有异议。

^① 任二北:《几点简单说明》,《戏剧论丛》第二辑,第165页。

^② 胡忌:《从“元曲”谈到的问题》,《光明日报》“文学遗产”第146期,1957年3月3日,此据胡忌《菊花新曲破》,中华书局2008年9月版,第145页。

^③ 叶长海:《“戏曲”辨:读王国维〈宋元戏曲考〉札记》,《光明日报》1983年8月30日。

^④ 陆炜:《王国维戏曲—戏剧定义研究》,《剧艺百家》1986年第4期。

^⑤ 洛地:《“戏曲”辨义》,收入《洛地文集·戏剧卷·卷一》。

^⑥ 周华斌:《戏·戏剧·戏曲》,《戏史辨》第一辑,中国戏剧出版社1999年11月版。

^⑦ 曾永义:《也谈“南戏”的名称、渊源、形成和流播》,《中研院文哲研究所集刊》1999年9月第11期;《也谈戏曲的渊源、形成与发展》,《台大中文学报》2000年6月第12期。

^⑧ 李季箴:《戏曲·戏剧·中国民族戏剧——王国维“戏曲”理论的再解读》,《浙江艺术职业学院学报》2003年第4期。

^⑨ 陈维昭:《“戏剧”考》,《云南大学学报》2004年第2期。

^⑩ 康保成:《五十年的追问:什么是戏剧?什么是中国戏剧史?》,《文艺研究》2009年第5期。

如果说王国维《宋元戏曲史》是中国古典戏剧研究的开山之作,21世纪初廖奔、刘彦君的《中国戏曲发展史》是一部能代表较新研究水准的戏剧通史,那么“戏曲”一词可以说伴随着整个中国戏剧史的研究历程,在不同时代或隐或现地影响着中国戏剧的研究。尽管20世纪20年代中后期开始,戏剧史家们就已经把戏剧作为“舞台艺术”来研究,并在视野和方法上对作为前辈学者的王国维、吴梅都有所突破和超越,^①但任二北先生所担心的“把戏剧局限在戏曲上,把剧本局限在词章里”^②却不能算是多虑,包括诸如《中国近世戏曲史》在内的很多著作在描述戏剧发展的进程时,仍然是以“曲”作为参照系。周华斌评价张庚、郭汉成主编的《中国戏曲通史》时也说:

此书编者将视角定位“戏曲”,不在论“曲”,而在谈“剧”。“戏曲”已被当作古典戏剧和传统戏剧的代名词。又因“曲”与“唱”在古典戏剧及传统戏剧中占有重要位置,故而以南北曲、声腔剧种作为主线。^③

可见“戏曲”这一名称及观念足以在潜意识里左右着戏剧史的书写模式。

古人最重视剧作中的“曲”而往往忽视戏剧的其他方面,有关“曲”的文字在古人留下的戏剧史料中占有最重要的位置。明末清初的李渔才开始有意识地强调戏剧的各个方面不可偏废,但毕竟影响有限,直到王国维先生的《宋元戏曲史》也还只是高度赞扬了“自然”、“有意境”的元曲曲辞。近代以来北京地区的“听戏”习惯上最重视唱腔,所谓各个“流派”主要都是以唱腔特征作为区分标识,也容易让人产生中国传统戏剧中最重要的是唱腔的印象,而唱腔自然也可以算是今天理解的“曲”。但“听戏”仅仅是部分地区一段时期内的剧场好尚,无法以此来概括其他地区或其他时期观众们欣赏戏剧的着眼点。实际上在“听戏”形成风尚之前,北京地区的观众们最为看重的是旦色而不太顾及何种声腔。今天显然不能从旦色的角度来认识中国传统戏剧,那么同样,又怎能单纯以声腔或文辞即“曲”这一个方面来研究中国传统戏剧呢?

在片面强调声腔影响下产生的“声腔剧种论”本来是为文化部门因应管理各地不计其数的剧团、组织评奖活动的需要而创造出来的戏剧分类法,不是理论思考的产物。但“声腔剧种论”却反过来侵入了中国古典戏剧的研究领域,比如将明清时期一些记载中的“四大声腔”看作四个“剧种”,把在体制方面具有统一特征的明清传奇作品分成“昆腔剧本”和“弋阳腔剧本”等,夸大了其差异;另一方面,在戏剧史著作中,晚清民国各大都市中的戏剧发展被简化成若干“声腔”、“流派”的迭兴过程。

本来“戏曲”一词是不拘中外的,外国的戏剧作品也可以叫“戏曲”,“戏曲”和“戏剧”并无高下之分。但当人们把话剧定位为“戏剧”、把中国传统戏剧定位为“戏曲”之

^① 参见解玉峰《20世纪前期的中国戏剧研究》,《求是学刊》2005年第6期,此据解玉峰《20世纪中国戏剧学史研究》,中华书局2006年8月版。

^② 见《戏曲、戏弄与戏象》,《戏剧论丛》第一辑第27页。

^③ 周华斌:《20世纪的中国戏剧史研究》,《戏史辨》第一辑。

后，“戏剧”和“戏曲”的地位却变得愈加不平衡。承认“戏曲”也是“戏剧”的一种的同时，又在“曲”上强调其特殊性。或者是在研究中直接借用西洋戏剧的现成概念来解释中国戏剧的现象，证明西洋戏剧所具备的，中国戏剧也古已有之，中国戏剧并不比西洋戏剧低一等。

中国传统戏剧在中国的文化土壤中生长成熟，与中国文化的各个方面血脉相连而难以切割，这就要求中国传统戏剧的研究者在知识结构、研究方法等方面与话剧或西洋戏剧的研究者不同，这也是至今二者难以在一个学科名义下彻底融合的原因。在具体形态上不同民族的戏剧之间也许差异较大，而本质上，戏剧都是由人来扮演的、有一定长度的故事。中国传统戏剧与其他形态的戏剧的差距要小于中国传统戏剧与“曲艺”的差距，中国传统戏剧与其他形态的戏剧的共性要多于中国传统戏剧与“曲艺”的共性。说唱艺人一旦分脚色登台扮演，也许演唱的腔调没有多大变化，但已经实现了从“曲艺”到戏剧的本质的跨越了。承认中国传统戏剧也是“戏剧”的一种类型不是自我矮化，更不意味着消泯中国传统戏剧的特色或将其与西洋戏剧融合。

在目前“戏曲”一词已经流行并成为严肃的学术概念的情况下，贸然提出改变这一称谓显然不现实，也是不必要的。但梳理“戏曲”的词义变迁，回顾“戏曲”概念的确立过程，并讨论其学术史意义，仍然是有必要的。在王国维先生发表《宋元戏曲史》一百年后的今天，探索这些问题既是向王国维先生表达敬意，也是一种呼应——重新回到研究的原点，厘清基本概念。在上百年里，中国传统戏剧的研究积累了丰厚的学术成果，但因为长期笼罩在“曲”的观念之下，其缺陷也是明显的。如果说今天的中国传统戏剧研究能否做出无愧于前辈学者的成绩，与能否超越前人的观念、创造新的研究范式有关，那么认识、估量“戏曲”观念对中国传统戏剧研究的或显或隐的负面影响，并在研究中试图突破“曲”的束缚就是必要的。

1946：国民党官办剧团的解散与分化^①

——以中万、中电、中青为例

南京晓庄学院新闻传播学院 段 丽

摘要：抗战胜利后，国民党一方面利用高额的娱乐捐，将包括官办剧团在内的职业剧团推入每演必亏的生存境地，致使巨额亏损成为中电、中青被裁撤的导火索；另一方面，大幅度调整官办演剧系统，只保留以中万为代表的军中演剧团队，以为戡乱宣传服务。这就证明：当抗击外侮的任务完成后，国民党话剧政策的专制性被再次强化。官办剧团必须先以裁撤为代价，才能换来新的组织形态再次接近市民社会。

关键词：国民党 官办剧团 话剧政策 解散

1946年，中国话剧面临着总崩溃的危险。所谓“总崩溃”并非是话剧在中国都市舞台上的绝迹，而是指在高达40%—60%娱乐捐的重压下，在剧场荒的危机中，话剧的演出质量与数量皆较抗战时期大幅度下降；大量的职业剧团解散，剧人们转业；政治上的不民主限制了创作上的自由，剧作家相继搁笔；话剧的基础性观众——学生、公务员等被高票价拒之门外；再加上美国电影的卷土重来，使本就有限的话剧观众流失严重。1946年的中国话剧首先在职业演剧最盛的上海发出了崩溃的警告，随后南京、天津、青岛等地也先后告急，以至于有剧界人士发出“今年将是话剧的总崩溃年”^②的悲叹。在那些解散的剧团中，不仅有苦干剧团（以下简称“苦干”）这样的民营团体，也包括了像中电剧团（以下简称“中电”）^③、中央青年剧社（以下简称“中青”）^④这样享有盛誉的官办剧团。截至1947年年底，沪宁等地的官办剧团仅剩下了剧专剧团、中国万岁剧团（以下简称“中万”）^⑤与各大小演剧队，而后两者之所以没有解散，是因为国民党将其作为戡乱工具进行了保留。所以，1946年官办剧团的解散与分化不仅是话剧界

^① 本文系江苏高校哲学社会科学研究基金指导项目“抗战胜利后国民政府话剧政策研究”（编号：2014SJD176）、南京晓庄学院校级青年专项科研项目“抗战时期陪都国民党官办剧团研究”（编号：2013NXY62）与2013年度河南省哲学社会科学规划项目“中国话剧社团的现代化转型研究 1907—1949”（编号：2013CYS006）阶段性成果。

^② 行者：《话剧界将总崩溃》，南京《大地周报》1946年8月4日。

^③ 中万的主管单位为国民政府军事委员会政治部中国电影制片厂，以下简称“中制”。

^④ 中电的主管单位为国民政府中央宣传部的中央电影摄影场，以下简称“中电场”。

^⑤ 中青的主管单位为三民主义青年团中央团部。

总崩溃的表现，也反映出国民党话剧政策专制性的加强。

一 巨额亏损是官办剧团裁撤的导火索

1946年，中电、中青因演出带来的巨额亏损而直接招致裁撤。两个剧团本打算在复员后尽快融入上海、南京两地市场，依靠本团的演出收入缓解生存问题。但战后高额的娱乐捐、剧场租等成为剧团每演必亏的根源，以至于巨额亏损成为它们被裁撤的导火索。

中电、中青复员后，首先面临的就是剧团生存问题，而要缓解这一问题，剧团就需要尽快恢复营业性演出。客观而论，中青的生存压力要高于中电。这主要是因为中青在复员前就有被三青团中央团部裁撤的危险。1945年12月，中青社长马彦祥辞职。直到1946年4月三青团才任命阎哲吾接任。中青在很长一段时间内处于群龙无首的涣散状态，演员们趁机在重庆剧坛大打“游击”，中央团部对此极为不满，已有裁撤之意。是阎哲吾趁裁撤决议尚未出台之际，指挥中青迅速复员来到南京。这就意味着中青即使复员成功，也时刻面临着被裁撤的危险。中青于1946年4月30日正式复员到南京，直至1946年5月底，才以全团复员费的尾数租到房屋，安顿演职员。从中青1946年6月—12月这段时间的安排来看，阎哲吾是试图通过开展青年剧运与组织营业性演出两种方式^①，来向三青团证明中青存在的价值。所以，中青在6月中旬便积极开展活动，以三个独幕剧《落花时节》、《处女的心》、《金国夜袭》招待南京文化界、新闻界以及三青团中央团部，随后又在7月12日于南京文化剧院隆重推出《桃花扇》，以期让中青一炮打入南京市场。但1946年的南京观众，“趣味低级，只有文明戏式的话剧，才卖得他们的钱”^②。他们并“不习惯从话剧舞台上找到他们所需要的事物”^③。在这种情况下，中青只能反复强调《桃花扇》与南京的渊源，以期能够引起观众的兴趣。“故事发生在南京，一直以秦淮河畔的娼家，栖霞山上的古庙，一些旧日显宦家的府邸作为背景发展的，想想，多熟悉的地方。”^④虽然有观众认为《桃花扇》在艺术上是成功的，犹如“一抹淡淡的云烟，轻微地掠过人们心头的淡淡的哀愁”^⑤，亦有观众认为该剧

^① 阎哲吾认为中青要积极开展青年戏剧运动：“我们目前要开展青年剧运，必须从根本上认清青年剧运的正确路线，建设我们自己的剧场，编制我们急需的剧本，争取并训练大量的观众，培养其正当的高尚娱乐趣味。”（阎哲吾：《开展青年剧运》，南京《和平日报》1946年6月2日）为贯彻这一理念，1946年夏中青在南京组织了四次讲座，向青年观众普及舞台知识。

^② 巴人：《寄语南京剧人》，南京《和平日报》1946年7月28日。

^③ 刘念渠：《剧运在南京》，上海《大公报》1946年11月23日。

^④ 之：《漫谈〈桃花扇〉》，南京《和平日报》1946年7月21日。

^⑤ 畏：《这是心底的音乐——从〈桃花扇〉的音乐伴奏说起》，南京《和平日报》1946年8月4日。

能够引起“观看者对于忠奸荣辱的分辨”^①，但《桃花扇》的卖座情况还是不佳。中青只得在8月9日宣布停演，取消了原定演出至8月12日的计划。《桃花扇》为中青带来了700余万的亏损^②，中央团部除勒令中青自行偿还债务外，又连续驳回了中青希望排演《家》、《金玉满堂》等剧的申请。这就代表着三青团已中断了中青的周转金，不再支持其举办营业性演出。1946年11月，阎哲吾准备自筹经费演出《蜕变》，其目的是“与其坐以待毙，不如死里求生”^③。但1946年12月中青即被裁撤，《蜕变》随之夭折。从中青复员后的经历即可看出，官办剧团本想以营业性演出来缓解自身的生存困境，但因演出而招致的巨额亏损反使剧团丧失了主管单位的经济支持，加快了自身被裁撤的速度。

中电的情况与中青不同。中电的编、导、演实力均较为雄厚。而且在复员前夕，就在负责人张骏祥的带领下，做好了脱离“中电场”，与“苦干”合并，在上海修建剧场，成立黄万张剧院的准备。为此，张骏祥提前来到上海，利用中电的名义招兵买马，吸收了戴耘、冯喆、卢碧云等一批上海演员扩充实力。但在与“苦干”的黄佐临交谈后，张骏祥发现“越谈困难越多，无法实现”^④，修建剧场更成了“几个书呆子的春梦”^⑤。参考1946年1月15日“中电场”厂长罗学濂在全体大会的发言：“剧团过去是附属于机关，今后希望……是成为职业化的……要能够自给自足。办到自给自足的一切条件，我供给你们。我不需要赚钱，但我也不需要赔本。剧团如果有盈余仍是大家的，这就是说剧团的盈余要用于发展剧团以及保障各位的生活”^⑥，即可看出，中电虽准备靠营业性演出来做到“自给自足”，但并不排斥官方资金的协助。这就是说中电的第一步计划已不是与“苦干”合并，而是先打入上海市场，有所盈余后再考虑其他。1946年初，中电拟定在上海演出的剧目有：“曹禺《桥》、《家》，沈浮《重庆二十四小时》、《金玉满堂》、《小人物狂想曲》，李健吾《草莽》，吴祖光《牛郎织女》，袁俊《万世师表》，《山城故事》，陈白尘《大地回春》，曹禺译作《柔蜜欧与幽丽叶》，焦菊隐译作《安魂曲》等。”^⑦绝大多数都是中电重庆时期的代表作。但实际上，中电仅在1946年3—5月间上演了《万世师表》、《重庆二十四小时》、《大地回春》。除《万世师表》受到上海观众肯定外，《重庆二十四小时》、《大地回春》均受到冷遇。“《重庆二十四小时》、《大地回春》，则因曲高和寡，不为一般上海观众所接受，于是卖座不佳在闹亏蚀。”^⑧这对于想尽快在上海打开局面

① 吴平生：《一个南京人看〈桃花扇〉》，南京《和平日报》1946年8月4日。

② 《〈桃花扇〉停演缘故》，南京《大刚报》1946年8月9日。

③ 沙风：《复员一年怀中青》，南京《和平日报》1947年5月9日。

④ 张骏祥：《美好的回忆》，《中国戏剧》1986年第12期。

⑤ 张骏祥：《剧场艺术的开拓者》，《张骏祥文集》（上），学林出版社1997年版，第1060页。

⑥ 《民主的风气——中电剧团全体大会纪实》，上海《申报》1946年1月20日。

⑦ 《剧坛动静》，上海《世界晨报》1946年1月12日。

⑧ 《中电剧团打进“胜利”——第一炮演〈日出〉》，上海《和平日报》1946年6月24日。

的中电而言无疑是沉重的打击。三剧的亏损让中电只剩下周转金 200 万元^①，不得不通过裁员、歇夏、停止工作以减少开支。1946 年 6 月，中电曾试图以《日出》打入上海胜利剧院，但终因场地过于偏僻而作罢，中电也由此进入弥留阶段，直至 1946 年 8 月 9 日正式宣布解散。

二 高额捐税是剧团亏损的根本原因

巨额亏损是中电、中青被裁撤的导火索，而造成亏损的原因却是多方面的。1946 年的剧坛乱象背后遮蔽着中国演剧职业化运动发展受挫的真正根源。

阎哲吾与张骏祥认为，关于亏损，剧团方面应承担的责任是：没有注意到抗战胜利后演剧环境与观众需求的变化，完全照搬了大后方的模式，致使演出难以受到上海、南京观众的欢迎。张骏祥承认：“胜利后从后方来的剧人，在一种无组织无计划的混乱状态下，急切地展开了他的全貌，毫无保留的暴露了他的不健全，诸如仍然演出三小时以上的戏，演出五六年前的抗战戏等等。这都不是上海观众所乐于接受的。”^②阎哲吾又比张骏祥总结得更加全面：“目前京沪剧运低潮，其原因由于客观环境的变异，而以重庆剧坛一切制度、方法错误机械地运用，因之‘人’、‘时’、‘地’俱失其调和。而目前剧运所必具的四个条件，如剧本、演员、剧场、观众均发生问题。……最重要的是观众，与重庆不同。”^③这其中揭示的重要问题是：抗战胜利后，观众的需求比起抗战时期有所变化，而戏剧界缺少如《升官图》一般能够反映这种变化的新剧本产生；虽然《重庆二十四小时》等剧展现了大后方的市民生活，但与上海、南京等原沦陷区的市民生活存在距离，观众对此缺少兴趣；剧团也需要时间摸清上海、南京观众的欣赏水平。前两项是新时期的剧本荒问题，而后一项则需要剧团在一次次的演出中与当地观众磨合才能得以实现。正如阎哲吾所说的“谁来冲前锋总得‘倒霉’”^④，中电、中青亏损的原因，很重要的一条就是剧团缺少与本地市场的“沟通”。但如果剧团得以维持更久一些，这个问题就会得到缓解。如中万同样是复员来到上海，但因脱离中制、改隶国防部新闻局而暂时没有组织演出。大批中万演员利用这个空档期在上海“打游击”，从而借之熟悉了上海市场。秦怡说：“上海的话剧要比重庆的来得迁就观众。……曾经轰动整个重庆市的茅盾先生的《清明前后》假如把它搬到上海的舞台上来，那恐怕就不会那样受人拥护了。”^⑤可谓说到了点子上。所以，在综合考虑观众喜好与本团优势的基础上，中万在

① 阎哲吾：《我们的呼籲》，南京《和平日报》1946 年 8 月 11 日。

② 亦凡：《张骏祥谈上海的戏剧与电影》（上），南京《和平日报》1947 年 5 月 26 日。

③ 罗兰：《参加戏剧工作者座谈会杂记》，南京《和平日报》1946 年 10 月 28 日。

④ 阎哲吾：《〈桃花扇〉演出的任务》，南京《和平日报》1946 年 8 月 4 日。

⑤ 莎薇：《秦怡访问记》，上海《民国日报》1946 年 8 月 1 日。

1946年5月筹划演出《孔雀胆》与《桃花扇》^①，希望以哀婉凄美的爱情故事来迎合观众。到了1946年8月正式恢复演出时，中万选定的剧目是杨村彬《清宫外史》的第一部。该剧“虽在正的方向没有写出民主自由的力量与反民主自由的专制力量的冲突，却处处看出了内厅宫闱里的腐化的悲剧，暴露出了旧的没落现实、新的诞生必将不远”^②。更重要的是该剧的“宫闱秘史”有“‘票房价值’的兴旺”^③，在南京旅行演出深得观众欢迎，中万也借此恢复了旧日的声望。因此，大后方剧团融入上海、南京市场只是时间早晚的问题。而且，只要了解清楚恢复区观众的需求，剧本荒的问题也可以缓解。中电解散后，与“苦干”合并成立上海观众戏剧演出公司（以下简称“观众公司”），在1946年9月—1947年6月共公演9次，演出了8个剧目^④，其中新创剧3个，初演于上海的重庆剧目5个。在这些演出中，某些重庆剧目如《清宫外史》甚至能创下连演59场的佳绩。这就证明虽然有剧本荒，但剧团只要有适合上海观众的重庆剧目，还是能配合为数不多的新创剧勉强维持运作。

中电、中青复员后演出亏损的根源还是在困扰剧运发展的三座大山上：捐税重、场租贵、演出成本高，其中又以娱乐捐的问题最为严重。中万的《清宫外史》在1946年已经算卖座的了，但演出成本就高达2500万，其中南京国民大戏院场租先是50万，随后又涨至180万^⑤，再加上30%的娱乐捐，10%的印花费，到最后足足亏了1800万^⑥。中青的《桃花扇》演出成本在1500万^⑦，南京文化剧院卖个满座每场才能收入140万，再扣除40%的娱乐捐、20余万的场租、30余万的后台开销以及广告费、伙食费后，剧团只能盈余20万^⑧。这就是说中青即便是在每场满座的情况下，最少也要演到75场才不至于亏本。但实际上中青只演出了29场，便因赔本停演。阎哲吾说复员后因物价飞涨，一部戏的成本要比重庆时期贵5—10倍^⑨，所以，同样是30%、40%的娱乐捐，剧团的生存压力其实要远超过重庆时期。1946年10月，在中央文化运动委员会（以下简称“文运会”）主任张道藩组织召开的戏剧工作座谈会上，参会人员反映的“如今娱乐捐要事前缴去。卖不了的票也要上捐”，就连张道藩都大吃一惊。^⑩此次会议后，由国

① 《中制人马来京演话剧》，南京《大刚报》1946年5月6日。

② 陶琬：《〈清宫外史〉这个剧本》（续），南京《和平日报》1948年1月3日。

③ 陶琬：《〈清宫外史〉这个剧本》，南京《和平日报》1948年1月2日。

④ 1946年9月，以张骏祥、刘厚生为首的部分中电剧人联合黄佐临等“苦干”成员，成立观众公司，在上海公演了8个剧目：《清宫外史》、《天国春秋》、《结婚进行曲》、《女人与和平》、《归魂记》、《棠棣之花》、《丽人行》、《北京人》。

⑤ 刘念渠：《剧运在南京》，上海《大公报》1946年11月23日。

⑥ 《为展开戏剧运动呼籲》，南京《中央日报》1946年12月19日。

⑦ 阎哲吾：《目前官办剧团之难关》，南京《和平日报》1946年6月30日。

⑧ 《〈桃花扇〉底看赔钱！》，南京《大刚报》1946年8月9日。

⑨ 阎哲吾：《我们的呼籲》，南京《和平日报》1946年8月11日。

⑩ 罗兰：《参加戏剧工作者座谈会杂记》，南京《和平日报》1946年10月29日。

立剧专校长余上沅带头发出“戏剧界的呼籲”，其中最重要的两条就是：“豁免或减轻娱乐捐。”“建立国营的剧场，完全免费或取极少的租金，供给剧团。”^①但就在该会召开前的1946年9月，上海市参议会议已经决定将原在8月1日已降低为40%的娱乐捐恢复为50%。^②这就证明国民党不可能、也不愿调整自己“寓禁于征”的话剧政策。到了1946年12月，“减免‘娱乐捐’的老调也不必再谈，因为（戏剧运动）事实上已经奄奄一息了”^③。至于国营剧场问题，文运会倒是试图解决过。1947年2月，张道藩以低价出租南京中正堂，鼓励南京各剧团组织星期公演，并规定“票价一律2000元，并以不营利为目的”^④。但讽刺的是，该公演的娱乐捐并不免收。“文运会以话剧星期公演制度，目的在挽救垂危之首都剧运，前函请财务局免收娱乐捐，闻已获财务局复文‘碍难照办’，故票价一律增至2500元，内含500征税。”^⑤这样星期公演的演出开销由演出团体自己负责，票价又要受到限制，同时还要纳捐，即便是减少了场租，也只维持了6周就无疾而终。在此之后，就连张道藩和文运会也对扶持戏剧运动兴趣全无。到了1948年8月，南京《和平日报》的剧评人何非干脆宣称：“政府放弃了对戏剧艺术扶植的责任和义务，使得剧运的推进无形中受了一个最为严重的打击，这个打击在精神上的影响，同是甚于物质上的支援。”^⑥与其说中电、中青的巨额亏损是由娱乐捐过重、演出成本过高而导致的，倒不如说是国民党只想将戏剧作为戡乱工具保留，因此便用“寓禁于征”的话剧政策扼杀了市民戏剧的发展。中青、中电要依靠营业性演出来维持剧团生存，就免不了受到波及。

三 戡乱工具：官办剧团被保留的缘由

经过1946年的裁撤，国民党保留下来的官办剧团绝大多数是隶属国防部的大小演剧队。其他如教育部的剧教队、宣传队等均已裁撤。三青团虽下辖200余个江苏、安徽等地的青年剧社^⑦，但并不供给它们经常费，只是视成绩给予其奖金或少量补助。从严格意义上讲，1947年后称得上是官办剧团的，首当其冲就是国防部下属的11个大型演剧队、45个小型演剧队以及中万。^⑧这些演出团体先隶属国防部新闻局，后又在1948年3—4月间改隶国防部联合勤务总司令部特种勤务署艺术处（以下简称“特

^① 《为展开戏剧运动呼籲》，南京《中央日报》1946年12月19日。

^② 后经剧界抗争又调回40%。

^③ 何非：《朔风凛冽摇篮破，影剧沉闷话岁寒》，南京《和平日报》1946年12月3日。

^④ 《话剧公演将每星期举办》，南京《中央日报》1947年2月8日。

^⑤ 《话剧轮流公演决定7日开始，票价改为2500元》，南京《中央日报》1947年3月4日。

^⑥ 何非：《话剧工作者的苦闷》，南京《和平日报》1948年8月6日。

^⑦ 此数据见《各地青年剧社通讯》，南京《和平日报》1946年6月23日。

^⑧ 此数据见钱寿恒《特种勤务讲话》，《长官训词》，联合勤务学校教官训练班编印，1947年版，第86页。

勤署”。1947年6月,蒋介石在对国民党高级将领的报告中宣称“剿匪军事”之所以开展不利,其症结就在于军队“士气精神”的不振。^①而特勤署的主要任务即是:“改善官兵生活,提倡正当娱乐,鼓励部队士气,加强战斗情绪,借以达成整军建军的使命。”^②特勤署处长钱寿恒曾设想将小型演剧队合编为大型演剧队,派遣其在各行辕战区巡演戡乱戏。1946—1949年间,由国防部新闻局刊印的戡乱戏单行本就有:王慰诚《雨过天晴》、俞印民《回春曲》、谭计全《双重奋斗》等,而且皆规定专供军中上演。可见,国民党在1947年8月的戡乱建国总动员运动尚未全面发起之前,唯独在国防部下保留大量的官办剧团,就是为了以后的军中戡乱宣传做准备。

中万是国防部内定的戡乱戏演出重点单位。1946年中万脱离中制,改属国防部新闻局。从国防部委任向培良担任中万迁京后的第一任团长来看,国民党似乎相当认可中万的最前身——南昌“怒潮剧社”(以下简称“怒潮”)1933年的“剿匪”宣传工作^③,希望中万在戡乱宣传中将之延续,因此为中万设置了近50人的编制,超过大型演剧队近一倍^④。戡乱戏《彪炳千秋》是中万迁京工作后的首场演出,它的演出标志着中万开始被迫疏离职业化演剧。中万在《彪炳千秋》之前原定上演的剧目是《蜕变》,业已排练成熟。但因较之《彪炳千秋》,《蜕变》没有“更切实地配合当前的现实”^⑤,所以先演出前者。国民党的戡乱运动全面开展是在1947年8月,应该是作为响应,向培良在1947年9月将自己的抗战剧《齐式之》匆忙改编成《彪炳千秋》^⑥,替下了本该上演的《蜕变》。该剧自10月21日开始开排,截止到11月24日上演,共排练33天。因“仍有疏漏之处”^⑦,中万决定先为国防局试演三天招待场,后因效果过差,取消正式公演。自《彪炳千秋》之后,中万在1949年4月23日南京解放之前,共演出剧目5个:1948年1月《蜕变》(公演)、1948年4月《春闺梦里人》(招待场)、1948年5月《天罗地网》(招待场、公演)、1948年9月《悬崖之恋》(劳军公演)、1948年11月《原野》(劳军公演),绝大部分属于招待场或劳军公演。南京剧界也因此将这一时期的中万讽刺为“供

^① 蒋介石:《国军将领的耻辱和自反》(1947年6月1日),秦孝仪主编:《先总统蒋公思想言论总集》第22卷,台北:中国国民党中央委员会党史委员会,1984年版,第133—141页。

^② 钱寿恒:《特种勤务讲话》,《长官训词》,联合勤务学校教官训练班编印,1947年版,第83页。

^③ 南昌“怒潮”隶属南昌行营政训处,1933年由向培良负责剧团工作,在江西从事“剿匪”宣传。该团后演变为武汉“怒潮”,即中万前身。

^④ 因原中万成员全部归属中制,向培良上任后重新招聘了一批演员。

^⑤ 陈绿洲:《〈彪炳千秋〉的诞生》,南京《和平日报》1947年11月25日。

^⑥ 《齐式之》是向培良1940年的抗战剧作品。1947年9月,向培良在中万同事张铭的协助下,将其改编为《彪炳千秋》。该剧的人物、情节、对话全部照抄《齐式之》,只是将暴行的实施者由“日寇”改成了“共匪”。

^⑦ 陈绿洲:《〈彪炳千秋〉的诞生》,南京《和平日报》1947年11月25日。

应一般机构邀请之堂会”^①，“作‘慰安’公演云”^②。这就证明中万自《彪炳千秋》起，其演出对象就被限定在国防部的公务人员与南京的官兵群体。虽然它还可以被称为职业剧团，但比起重庆时期，其职业化程度已经严重降低。

尽管国防部对《彪炳千秋》极为重视，但根据“中万竟有勇气搬演这样一个七拼八凑、四不像的玩意儿到舞台上去欺骗观众”^③此类批评性评论，不难推测该剧并没有达到国防部所期待的戡乱动员效果，中万也因此被冠以“前途不堪设想”^④之名。事实上，自从沦为宣教、劳军的工具后，中万的剧团组织与排演制度已陷入十分糟糕的境地。《蜕变》是中万在解放前唯一一次较为正式的对外公演，自1948年1月8日起，共演出10场。该剧“耗资1亿以上，且票价之高，打破南京话剧公演之记录”^⑤。而除了令人震惊的演出成本外，中万的混乱更让观众不忍直视：“为什么一个在组织上将近半百的戏剧团体，在一次《蜕变》的演出中连况西堂、马登科、秦院长都要‘特约’？为什么在上演的前几个小时内，导演还无法检查舞台上必须的道具？为什么在整个艺术的创造过程中，导演者竟然无法施行他的任务？为什么这个团体间的各个份子在精神上会如此涣散？”^⑥剧团的高度病态化与高额的娱乐捐共同恶化了中万的亏损问题。“《蜕变》虽连日客满，但仍赔本千万之巨。圈内外人士，均表诧异，闻主管当局亦令该团速将演出账目及票根呈报，以便查核。”^⑦可能是出于改善现状的考虑，1948年4月国防部借中万改属特勤署艺术处之机对其进行了再次改组，改任侯鸣皋为团长。此后中万的情况有所改善，但还是不能与重庆时期相提并论。1948年11月《原野》演出结束后，中万停止活动。1948年底，中共地下党南京市委文化工作委员会艺术分委成立，计划在解放军进城后立即组建一个文工团。原演剧一队、七队与中万的留宁人员便在这种号召下组成了一支戏剧演出队伍。1949年4月23日，南京解放。4月24日，南京文化艺术工作团成立^⑧，中万正式解散。

官办剧团的解散与分化是抗战胜利后国民党话剧政策专制性加强，直接扼杀演剧职业化运动的表现。作为戡乱工具留存的中万，因疏离了职业化演剧，失去了与市民社会相互认同而产生的创作动力与生产能力。被裁撤的中电却在民营剧团身上延续了自己的生命。观众公司一方面借助《清宫外史》等历史剧向观众展现了“人民的力

^① 《八艺拼盘》，南京《大刚报》1948年3月25日。

^② 《八艺拼盘》，南京《大刚报》1948年3月21日。

^③ 泥絮：《从〈蜕变〉看“中万”》，南京《和平日报》1948年1月22日。

^④ 野雁：《金陵剧团拾零》，南京《和平日报》1947年12月10日。

^⑤ 吉菱：《票价甲金陵，精神一团糟——如此中万》，南京《和平日报》1948年1月24日。

^⑥ 泥絮：《从〈蜕变〉看中万》，南京《和平日报》1948年1月22日。

^⑦ 野雁：《金陵剧团拾零》，南京《和平日报》1947年12月10日。

^⑧ 该段史实见蒋虹丁《解放初南京文艺工作散忆》，南京市政协文史和学习委员会编：《红日照钟山：南京解放初期史料专辑》，南京出版社1999年版，第230～231页。

量”：“即便是悲剧，也足以表现那种使封建专制的统治者恐惧的，从根本动摇了统治的巨大力量。”^①另一方面通过《女人与和平》等改译剧代替观众喊出了“我们不上当，回去又打仗！”^②的心声。这就证明在国家观念严重背离市民意识的情况下，官办剧团必须以裁撤为代价，才能有机会以新的组织形态完成彻底职业化的蜕变，再次接近市民社会。否则即使勉强保留编制，也会如中万一般陷入组织混乱、背弃观众的境地。

① 刘念渠：《肯定人民的力量》，上海《大公报》1946年10月24日。

② 李健吾：《女人与和平》，上海《文汇报》1946年12月15日～1947年1月12日。

“向心的表演”:演技的“磨炼”及“停滞”

——论上海剧艺社表演艺术的成绩与局限^①

河南大学文学院 穆海亮

摘要:上海剧艺社通过丰富的舞台实践磨炼演员的“向心的表演”,以“型式演技”和内在真实塑造人物,以集体效应和“齿轮演剧”追求演出的整体性,代表了孤岛演剧的最高水平,并为沦陷时期演剧的繁荣发展打下坚实的基础。不过,由于演剧体制的不成熟、演剧理论资源的匮乏以及演员自身修养的不足,孤岛剧坛所谓“演技的停滞”局面在上海剧艺社有着明显表现,这体现出其难以避免的历史局限。在中国话剧表演史上,上海剧艺社的表演艺术理应占有一定的位置,其中的经验教训理应得到总结。

关键词:上海剧艺社 表演艺术 “向心的表演”

上海剧艺社(“上剧”,1938—1941,1946—1948)之所以能够成为孤岛剧坛的中流砥柱,首先得力于它汇集了当时数量最多、艺术创造力最强的演员队伍。从中国话剧表演史的角度来看,“上剧”至少做出了两大贡献。其一,“上剧”演员靠着丰富的舞台实践和严谨的创作态度,塑造了一批颇具感染力的舞台艺术形象,代表了孤岛话剧表演的最高水平。夏霞饰演的厅长夫人、萧丽莲、陈圆圆、苏皎皎,蓝兰的索菲、赛金花、梁红玉,柏李的梅萼辉、马太太,徐立的范定南、高觉新,严俊的李秀成、吴三桂,韩非的刘伯温、马医生,沈敏的织女、赵婉贞,英子的鸣凤、凤娃,戴耘的赵师母、陈姨太,石挥的文天祥,黄宗江的何晋芳,特邀唐若青饰演的葛嫩娘,刘琼的郑成功,英茵的曾思懿,等等,在当时都大受欢迎。其二,“上剧”对表演人才的发掘和培养成绩卓著,从而为孤岛沦陷后剧运的蓬勃发展打下了坚实的基础。话剧史上一大批声名远播的演剧明星,如石挥、黄宗江、韩非、张伐、史原、白沉、沈敏、蒋天流等人,起始都是在“上剧”崭露头角并培养了最初的演技,进而在沦陷时期达到演剧艺术巅峰的。

历史地看,相对于“上剧”塑造的人物形象,或许其为演员提供的舞台“磨炼”更为重要,而演员表演成就的取得,也恰是舞台“磨炼”的成果。至于“磨炼”的主要方式,借

^① 本文系2014年度教育部人文社会科学研究青年基金项目“上海剧艺社研究”(编号14YJC760044)、2013年度河南省哲学社会科学规划项目“中国话剧社团的现代化转型研究(1907—1949)”(编号2013CYS006)的阶段性成果。

用石挥的说法一言以蔽之,是谓“向心的表演”。石挥是这样界定的:“演员在舞台上举手投足一言一语都应该是向心的,应该趋向于剧本演出的中心意识上去,表现角色的个性,助长故事的发展,强调主题,辅助对方做戏,这是向心的表演。”^①这话包括两层意思:一是演员的全部表演都是为塑造人物、揭示主题服务的;二是讲究整体性,注重舞台配合。就“上剧”而言,前者表现在个体人物塑造上,演员在长期的舞台实践中逐渐摸索出偏重于以“型式演技”刻画人物或以内在真实塑造性格的基本技能,有些演员正在初步形成自己的表演风格;后者表现在舞台整体呈现上,表演追求“齿轮演剧”,注重集体效应。

一 人物塑造:“型式演技”与内在真实

一般而言,演员塑造人物首先要对角色有着深入透彻的理解和体验,在此基础上为之找到适宜的表现形式,并在反复的艺术实践中形成自己独特的演剧风格。这在今天已是常识,而在七十年前的“上剧”,演员们大都是通过舞台实践逐渐摸索出这一规律的。他们在塑造人物方面大体形成了偏重“型式演技”和注重内在真实的两条基本道路。前者以夏霞为代表,后者以蓝兰较典型,石挥则是合二为一的成功例证。

所谓“型式演技”,是指演员在饰演某种特定类型的角色时技巧娴熟、形象生动。名列海上话剧“四大名旦”之一的夏霞,就以饰演妩媚、风骚或有娇骄二气的女性见长,《人之初》的萧丽莲、《这不过是春天》的厅长夫人、《职业妇女》的张凤来、《小城故事》的柳叶子、《妙峰山》的华华等都是此类角色。塑造这类人物时,夏霞的表演节奏鲜明,自然大方,动作干净到位,吐字清楚流利,舞台魅力十足。如《这不过是春天》,“夏霞女士饰这娇痴的厅长太太,演来一丝不苟,淋漓尽致,她将一个女性的精神上的需要,和物质虚荣的需要,两者都不肯放弃的心理,和那绝对矛盾的心理,表现无遗”^②。萧丽莲在《人之初》并非主角,夏霞以出色的演技将其塑造成“全剧最为生色的一个”^③。“型式演技”在孤岛颇具典型性,其中不乏成功的经验。徐立擅长英俊小生,严俊古装颇见功力,韩非较多反派夸张,英子尤善忧郁少女,沈敏多演严肃女性,戴耘以庸俗粗放的小市民妇女见长。“型式演技”是演员摸索技巧走向成熟的必经阶段,也是职业剧团满足频繁换戏需求的基本技巧。不过,其局限显而易见,现代戏剧以塑造个性化的“人”为旨归,而“型式演技”以塑造类型人物更为适宜,因而连夏霞这样的优秀演员也难免遭遇演技的“停滞”。如果所饰人物符合夏霞之“型”,她就在舞台上光彩照人;而若担任其“型”之外的角色,则往往显得平淡肤浅。比如,对武则天这样时间跨度比较大的

^① 石挥:《表演的离心与向心》,《正言报·剧艺》1941年3月7日。

^② 小因:《〈这不过是春天〉观后》,《大美晚报·夜光》1940年7月7日。

^③ 毛驹:《名剧〈人之初〉的演出》,《大美晚报·周末》1938年9月24日。

人物，夏霞表现其年轻时的妖媚、果敢、魅惑、强硬时得心应手；而对其凄凉晚景的把握则流于表面，这或许就是因为后者已在夏霞的“型”之外的缘故。

蓝兰塑造人物则是另一路径。身材高挑、气质高贵的蓝兰以饰演贵妇人和外国女人最为擅长，但她并非完全依赖身体条件进行创作。她最重视的还是情感的真实，注重从生活的体验出发理解人物：“在戏剧中，作家根据了人生经验而创造人物典型。当演员来扮演这些典型的性格时，所利用的是多样复杂的人生生活，丰富的体验，会合物理的本质而绘写出一个完整的活生生的人物。”^①正因如此，蓝兰塑造那些性格复杂、心理矛盾的角色最能出彩，如《爱与死的搏斗》中的索菲、《花溅泪》中的米米、《祖国》中的多罗莱等。蓝兰这样理解索菲：与丈夫杰洛穆的失败婚姻令索菲感到失望，情人法莱重新燃起了她爱情的火花和生命的激情，“他们是那样的相爱，甚至忘却了四周，忘却了世界，只知道紧紧地把握着彼此的生命。但是当她忽然想到夫妇间的责任，她便感到滥用爱情丧失责任的尊严……她只有任那生命之花轻轻的从她手里溜出去了”^②。对人物的理解如此准确深刻，蓝兰表演的真实感就水到渠成了：“蓝兰之扮索菲，也把理智与情感的冲突，完全在她的表情与声浪中，一抑一扬地表演得淋漓尽致了。”^③米米是《花溅泪》中性格最复杂的人物，一个受过教育的舞女，性情温柔，意志薄弱，感情重于理智。蓝兰在反复排练中逐渐找到了人物的真实感受：内心的苦闷，情感的矛盾，受人玩弄的无奈与不甘，“直到后来的因刺激过深的转变，真使我非常可怜她，同情她”^④。内在真实呈现于舞台，几乎“和剧中人合一了”，“不说表情的细腻熨帖，单就那声调的低徊凄楚，也就已臻‘炉火纯青’的地步了”^⑤。

其实，就演剧实践而言，内在真实与“型式演技”都是必要的，二者的区分只是一个大致的情形，不可能完全分开。真正具有深刻性和经典意义的舞台表演往往是将二者紧密结合的，石挥就是一例。石挥在“上剧”的表演同样带有“型式演技”的影子，但如果只重类型和技巧，石挥不可能取得那样的成就。他对《正气歌》中文天祥的塑造之所以极为成功，首先是由于他被这一角色深深打动：“一口气读完了它……像是着了魔一样的，发现在我面前呈现出一位‘铸就了这一尊铁一般的形态，象征着中华民族历劫不灭，亘古长存的伟大的国魂’，我为他所慑服，觉得自身的渺小脆弱，浑身紧张起来，继之捏紧了拳头向空中乱挥，这是最近我很少有的情感狂放，我一时不能平下气来，心情是复杂的、紊乱的。”这样真切深入、感同身受的情感状态正是塑造人物所必需的源泉。在此基础上，石挥对全剧的整体风格做了定位：“《正气歌》可以归纳到‘古典型’的表

① 蓝兰：《一封信——提供一点演剧意见》，《大陆》第1卷第2期，1940年10月20日。

② 蓝兰：《从演习〈爱与死的搏斗〉谈起》，《上海妇女》第2卷第1期，1938年10月20日。

③ 毛驹：《观〈爱与死的搏斗〉后》，《大美晚报·周末》1938年10月29日。

④ 蓝兰：《关于〈花溅泪〉》，《华美晚报·镀金城》1939年2月7日。

⑤ 孤干：《〈花溅泪〉初演记（下）》，《大美晚报·夜光》1939年2月14日。

演,尤其是在 Gesture 方面,比近代剧在画面上有着强烈而明显的线条与色彩的配合性,它不需要细腻精小的点缀,而是要大刀阔斧地一直杀到底的。”正是这浑厚而不拘小节的古典风格,给石挥长期以来的一个演剧理想以实现的机会。从《正气歌》开始,石挥大胆尝试所谓的“乐章读词”。他向导演吴天建议:“把全剧谱成一乐章。段落地分配它的情节,综合地组成它的起伏,把主调规律地安排好。在整个的演出中求 Harmony。”^①石挥这种兼具内在真实与外在技巧的表演得到了高度评价:“不但演技甚佳甚好,即‘读词’也很有独到之处,……他的‘读词’是诗一样的朗诵,是音乐般的调和,是高山流水一样浅澈。”^②石挥精心设计的乐章读词法之所以并无矫揉造作、卖弄讨巧之感,就是因为其设计完全是围绕塑造人物、揭示主题进行的,并与全剧高亢、昂扬的整体格调相协调,这种演技就是向心的。

二 整体呈现:集体效应与“齿轮演剧”

相对于个体演技的纯熟,演员之间的相互配合以及与其他舞台部门的团结协作所带来的整体性更为重要。正如波波夫所说:“演员能够在同周围人物形象的深刻而有机的联系之中创造、建立自己的舞台形象,在此交流之中展现自己并揭示周围的形象,这也正是表演艺术的真正的任务。”^③

“上剧”的多数演剧能做到演员个体尽职尽责,舞台集体完整自如,好戏自然锦上添花,平庸之作也能因演员的相互激发而增光添彩。比如《沉渊》,剧本乏善可陈,但演员的精彩表演弥补了它的缺陷。该剧最吸引人的,就是演员之间的相互刺激,尤其是其中的几个“逼迫”场面令人欲罢不能。第二幕倪砚卿(屠光启饰)设计谋害方思源,深爱方思源的梅采雯(夏霞饰)于心不忍;倪砚卿步步紧逼、软硬兼施,梅采雯终于由爱生恨、无言默许,夏霞和屠光启的表演极富层次性和感染力。第三幕赵笙斋(孙茂云饰)在得知方思源死讯后悲痛交加、厉声质问,梅采雯痛苦不堪、追悔莫及,演员把人物剧烈、复杂的内心纠葛表现得动人心魄。注重整体配合是“上剧”演员的共识,在“上剧”演过大小三十多个角色的胡导,起初演戏时喜欢以各种各样的噱头出风头,后来他逐渐认识到:“演员个人演技的成功,是必须在整个演出的统一与完整中才能获得。”^④正因向来不突出个体而重视整体,所以在严重的“分家”事件发生以后,“上剧”的新戏《妙峰山》、《北京人》仍然保持了较高的艺术水准。观众这么评价《妙峰山》:“提起演出,大家一定会替上海剧艺社‘担心’,因为他们最近发生了大批‘主角’被‘挖’走的事。但似

^① 石挥:《我期待着指示与批评》,《中美日报·艺林》1941年6月5日。

^② 孤星:《剧坛漫步》,《神州日报·神皋杂俎》1941年6月7日。

^③ [苏]阿·波波夫:《论演出的艺术完整性》,张守慎译,中国戏剧出版社1982年版,第132页。

^④ 胡导:《关于讨好观众——演剧经验谈》,《大晚报·剪影》1941年4月24日。

乎这种‘担心’几乎完全是多余的,因为他们本来就不拿‘主角’来号召(这本来就是剧运的最大敌人),所以这次他们亦并没有受到多大影响。我注意到剧场的一切,显然是与前毫无区别。”^①这正是集体效应的彰显。

石挥提倡“齿轮演剧”的原因也在于此。“演剧犹如制造钟表,如果齿轮间彼此能紧凑地配搭,那末造出来的钟或表一定十分准确。否则,我的齿轮和你的不同,戏的演出一定是失败的。”所以演员必须“彼此之间合作,你给我一分力量,我给你一分力量”^②。《正气歌》中文天祥与伯颜对辩一场,石挥与严俊的表演堪称演员相互刺激、层层高涨、直达巅峰的经典场面。伯颜虬髯豹眼,虎背熊腰,戎装长剑,项挂狐皮长领;文天祥一袭崭新的丞相朝服,一派天朝来使的风度,正义凛然:

他昂然站定,目视伯颜,两人相持稍顷,伯颜先恭身施礼,请丞相上坐。宾主稍事寒暄,立即唇枪舌剑起来——几番长言相续,又几番短语对接,严俊是男高音,明亮,高昂,清脆,石挥用的是男中音,浑厚,磁实,沉郁,几番长言如老生、花脸对唱“流水”,酣畅淋漓,几番短语则似矛来盾挡,刀来剑接,刹时间直似刀矛撞接的叮当声不绝于耳,俄而,石挥一个翻高八度的变调,似疾风骤雨般一阵反元军侵略的责询,把伯颜责询得哑口无言……元兵遂挥刀直扑文丞相,而文丞相乃纵声大笑,久久不息,震撼得元兵不得不收刀止步,震撼得伯颜也只好挥手命元兵下场,反赔起笑脸来。拱手为礼:“伯颜得罪元帅了。”^③

亲眼目睹了这一场面的胡导之所以多年后仍记忆犹新,就是因为石挥和严俊珠联璧合的表演给他留下了难以磨灭的印象。曾在“上剧”与石挥同台演戏的白沉说:“和石挥同台演出时,他给我的每一个眼神,都使我感到有充分的内心依据,蕴含着丰富的潜台词。我受到这种眼神的刺激,很自然地得到内心感受,促使我迅速有机地产生准确的适应和反应,从而相互之间产生一系列连锁的刺激反应,撞击出人物之间思想感情的火花;与此同时,我的第一自我也得到了创作的愉快。”^④程之也说:“和石挥一起演戏,容易得到长进,就像和高级球手练乒乓球一样,通过他给你的感情交流和刺激,会把你带进戏里去。”^⑤

“上剧”在塑造人物和追求舞台呈现的整体性方面取得的重要成就,代表着孤岛演剧的艺术水准。然而,孤岛时期的中国话剧毕竟历时短、经验不足,再加上时局动荡,“上剧”表演艺术难免存在某些历史局限。其中最主要的表现,就是孤岛剧人争论不休的所谓“演技的停滞”问题。

^① 吉人:《〈妙峰山〉观后》,《大晚报·剪影》1941年10月20日。

^② 石挥:《齿轮演剧与AB制及明星制》,《中艺》第3期,1943年4月10日。

^③ 胡导:《戏剧表演学》,中国戏剧出版社2002年版,第235~236页。

^④ 白沉:《艺术上的良师益友》,《电影艺术》1982年第10期。

^⑤ 程之:《我这一辈子》,南海出版公司1996年版,第52页。

三 “演技的停滞”:难以避免的历史局限

首先,是“自然演技”的定型与习惯动作的形成。由于缺乏系统的演技训练,孤岛不少演员都较多依赖自身条件,将所有人物演成同一类型,甚至干脆把所有角色都演成了自己,这就形成了所谓“自然演技”:“我们所看到的只是演员的搬演自身而已。自然主义纯粹写真式的写实,已经不允许存留于舞台上,更何况老是演员自身的搬演呢!这种自身的搬演,遂使得我们深深地陷入泥坑,而不能自拔了。”^①自然演技的定型很容易导致习惯动作的反复出现。胡导当时就认识到其中的危险:“‘习惯动作’一经固定成为‘基本’后,在演员本身施用时完全成为不自觉地,因之也不会意识到努力地去克服它。演员的第二自我的动作为第一自我所有,演员在任何一个场合下都表现的是第一自我而非脚色了。——这造成我们演员目前所遭遇到的严重的危机!演技进步性的停滞。”^②这种情况在当时并不少见,即使优秀演员也难免如此。严俊是“上剧”骨干,曾在不少戏中挑大梁,然而自从在《陈圆圆》中饰演吴三桂、《李秀成殉国》中饰演李秀成之后,他的演技就基本定型了。重演《葛嫩娘》,“严俊的孙克咸,第一自我(演员自己)的习性表演还是太重……第二自我(人物)的性格都被淹没了,就会陷于定型的深渊里”^③。

其次,表演艺术在不少方面呈现出明显的不均衡状态。比如,对不同风格剧目的处理存在明显差距:写实性的正剧基本能够表现得自然妥帖,但演员缺乏写实表演之外的其他技能,对于夸张的喜剧、浪漫主义的悲剧以及歌舞戏剧等,往往把握乏力。根据莫里哀原作改译的《生财有道》,剧本喜剧性很强却演出效果平平,其原因就在于多数演员缺乏喜剧表演技能。《恋爱与阴谋》原本是浪漫主义的古典剧作,但徐立、沈敏、胡导、慕容婉儿等人的表演平实、琐碎、过于生活化,剧评人不客气地指出:“在这次演出中,我们发现目前的演员对于表演艺术认识之简单,除了把自己生活的动作表情搬上舞台之外就一无所有了。因此,他们对于浪漫主义的所特有的热情,就无法表演了。”^④《女儿国》是当时罕见的“音乐歌舞喜剧”,剧中有大量配乐和载歌载舞的场面。但由于多数演员缺乏对此类作品的认识和表现能力,节奏感、幻想性、喜剧化效果都无法在舞台上实现。再如,同一剧目的演员之间表演格调不够统一。《小城故事》中,夏霞、吴冰两位主角比较平稳写实,而韩非、戴耘、魏征、慕容婉儿的语言、动作都做了夸张,后者的喜剧气息远胜前者,反而使主角的戏被完全淹没了,“这是在其他演员喜剧

^① 梅朗珂:《越过“自然的”演技前进》,《剧场新闻》第7、8、9期合刊,1941年1月1日。

^② 胡导:《演剧漫笔》,《小剧场》第3期,1940年12月1日。

^③ 立人:《葛嫩娘》,《小剧场》第2期,1940年11月16日。

^④ 穆恕:《恋爱与阴谋》,《神州日报·神皋杂俎》1940年2月2日。

化的演技下,吃了‘人生的’演技的大亏”^①。闹剧《正在想》中,吴坚的老窝瓜和夏霞的小甜瓜表演不调和,前者无时无刻不在演戏,别人演戏时他也在拼命加动作;夏霞本应声势剧烈,时时压倒吴坚,却因她不能完全放下自己的“身份”,属于下层人物的动作都不屑去做,因而显得过于平淡甚至过于“细腻”,江湖艺人的“粗俗”丝毫无见。^②这样的演出效果自然就打了折扣。

其三,演员缺乏深入体验角色的能力,过分依赖外形塑造人物。当时不少演员都存在类似的问题,胡导最为典型。胡导饰演的《恋爱与阴谋》中的覃伯望,《陈圆圆》中的李岩,《梁红玉》中的哈迷蚩,《武则天》中的薛怀义,《牛郎织女传》中的魔王,《生意经》中的顾大康,都是外形特点鲜明的人物,但类型重于个性,尤其对人物内心世界的揭示不够深入。一旦让他饰演外形不够“特出”的人物,这种演技的弊端就暴露出来了。《上海屋檐下》整体演出成功,但胡导饰演的主角匡复并不太出彩,其原因就在于胡导缺乏对匡复的深刻体验:“我在事实上并没有理解匡复,我真地一点也不理解他……我不理解他的整个的人生,我不理解他的善良的人性,他的革命的热情,他的对爱情的怀念,对自由的渴望。”^③匡复这样的人物无法以外形取胜,如果演员对角色缺乏内在理解,演起来就很难找到感觉。“因此,我这次的扮演,便完全失败了,我把握不住他的内在的一切情绪转变的契机……给观众的感觉在与别的演员们的对比上是陌生的,不熟的甚至是厌烦的。”^④

四 “停滞”的原因及其历史教训

“演技的停滞”首先与当时演剧体制的不够成熟有关。尤其像“上剧”这样一个由业余走向职业化的过渡性剧团,更是如此。比如,剧人不能全身心投入舞台创作,排练的草率和演出的匆促是始终未能从根本上克服的问题。吴永刚应邀为“上剧”导演《花溅泪》时,就曾因为多次排演演员始终未能到齐而忍不住在报纸上发了一通牢骚。^⑤这自然会影响到演出效果,甚至导致低级舞台“事故”的发生。在追求幻觉真实的表演中,这往往会使演员的真实感在瞬间烟消云散。无意的失误尚且如此,更不用说有意的“吃豆腐”了,连慕容婉儿这样的著名演员有时也在舞台上随随便便,甚至拿配角演员开玩笑。^⑥代戏现象的普遍存在同样是对演剧的制约。代戏本是应付突发事件的

^① 东郭:《〈小城故事〉演出》,《大晚报·剪影》1940年9月2日。

^② 菩提:《〈正在想〉观感》,《大晚报·剪影》1940年8月12日。

^③ 胡导:《由“匡复”说起》,《正言报·剧艺》1941年2月7日。

^④ 胡导:《一年来扮演角色琐谈》,《剧场新闻》第7、8、9期合刊,1941年1月1日。

^⑤ 吴永刚:《写在〈花溅泪〉上演后》,《大美晚报》1939年2月11日。

^⑥ 洛夫:《希望于上海剧艺社》,《中美日报·艺林》1940年3月12日。

紧急措施,可一旦成为舞台常态,势必会严重影响演出的整体性和流畅度。《小城故事》某场演出,男主角病倒,胡导被拉来应急,连剧本都没读就登台了,只能靠着后台的提示、写在麻将桌上的台词以及同台演员的“耳语”引导着演下去。^①《家》卖座最好的时期,居然发生主要演员集体请假赴兰心欣赏《洪宣娇》,所饰角色全部找人代戏的情况。^②胡导当时就意识到,“演技停滞”与职业演剧本身不够健全密切相关,“‘演技停滞’是整个职业演剧本身条件脆弱的一环,要求得这问题的解决,必须先求得整个职业演剧条件的更坚强与更充实”^③。

其次,演员自身修养的不足是限制演技发展的瓶颈。从来源上看,“上剧”演员大体可分三类:一是参加过战前演剧的,如夏霞、蓝兰、徐渠、章杰等;二是先从孤岛业余剧社起步,后到“上剧”参加演出的,如柏李、张可、吴铭、胡导等;三是孤岛中后期通过公开招考或剧人介绍进入“上剧”的,如张伐、史原、韩非、白沉、石挥、黄宗江等。这些演员没有真正的科班出身,除了乔奇、盛婕、陈琦等极个别演员在中法剧校接受过短期的、并不系统的培训之外,大多数演员缺乏基本的演技训练。因而,他们开始演戏时大都只能简单地模拟生活表象,或从电影、戏曲程式中搬来某些演法,新演员模仿老演员,老演员重复自己。这样的表演对演员自身条件依赖性大,也容易为身体条件所限。

其三,演剧理论的匮乏无法给演技的进步提供有力的支撑。虽然斯坦尼体系在孤岛有所译介,但未形成深入探讨的热潮,未对表演产生多少直接的指导作用。在孤岛介绍最多、影响最大的是哥格兰的表现派表演理论,不过当时能得哥格兰表演精髓的也是少数,演员们在很大程度上接受了一个被片面理解的哥格兰。根据哥格兰的只言片语,他们在塑造人物时大都从外形入手,过分强调“第二自我”的外在形象和“第一自我”的监督功能,其实这是对哥格兰的误读。众所周知,哥格兰强调外在表现的准确性,但他从来不是只从外形来塑造人物的,“我们不能把假定的正常的外观上的特征做为根据,用来做为创造角色的出发点。性格才是演技的一切基础”^④。这正是哥格兰塑造了鲜活的“个性”而“上剧”不少演员只能塑造出某种“类型”的原因。况且,即使掌握了哥格兰的演剧理论,也不一定能够避免演技的定型。焦菊隐说,以哥格兰为代表的表现派演员“在创造角色的工作上,前半部过程,和体验派是一致的。但是,在一经得到正确而准确的体验以后,他们便不再体验了,而在每次演出里重复模拟第一次的体验”^⑤。显然,哥格兰的表演技巧主要对具备一定经验的演员进一步提高演技更有

^① 胡导:《干戏七十年杂忆》,中国戏剧出版社2006年版,第134—135页。

^② 《剧艺社集团请假,到兰心看〈洪宣娇〉》,《电影新闻》1941年4月22日。

^③ 胡导:《谈演技停滞》,《小剧场》第5期,1941年1月16日。

^④ [法]哥格兰:《演员艺术论》,吴天译,剧场艺术社1940年版,第8页。

^⑤ 焦菊隐:《略论话剧的民族形式和民族风格》,《焦菊隐文集》第3卷,文化艺术出版社1988年版,第452页。

效,而对于没有接受过演剧训练的演员来说,对哥格兰的借鉴就容易流于对外在形式的模拟。理论的匮乏使演员的实践缺乏明确指导,要在盲目摸索中取得突破十分艰难。正如英茵所说:“做中国的演员相等于探险家,永远是驾驶着一艘失去了(指)南针的孤帆,随波漂流。”^①

小 结

总之,尽管“上剧”的表演艺术存在一些不尽如人意的“停滞”状况,但这主要是时代使然,理应得到今人的同情之理解。整体来看,“上剧”接续了战前职业演剧的发展势头,并为上海完全沦陷后话剧艺术的繁荣兴盛奠定了扎实的根基。尤为重要的是,通过对向心演技的“磨炼”,数十个演员从“上剧”出发走进表演艺术的殿堂,在沦陷时期撑起了上海剧坛的半个天空。董乐山早就认识到:“剧坛多数成名有地位的演员大都是剧艺社出身可以证明:这种‘后台磨炼’对于当时的一批新演员委实起了不少培养作用。没有当时的埋头,他们日后的基础也许不会如今日那般坚不可摧。到如今,剧艺社出身,可以说是许多演员自夸光荣了。”^②演员在“上剧”所接受的“磨炼”令他们终身受益,“上剧”几乎是上海一代演员的“戏剧学院”。因此,历来未受学界重视的“上剧”表演艺术,毫无疑问应在中国话剧表演史上占据一个特殊的位置,其经验教训理应得到总结。

^① 英茵:《表演材料的搜集》,《小剧场》第6期,1941年3月30日。

^② 史蒂华:《话剧女演员论》,《女声》第3卷第5期,1944年9月。

从中华剧艺社的遭遇看 1940 年代 国统区“剧场荒”的成因^①

安庆师范学院文学院 吴 彬

摘要:中华剧艺社(中艺)是抗战时期出现的著名剧团。四十年代的话剧演出,始终面临严重的剧场荒。造成剧场荒的原因,一是政府干预,二是捐税重压,三是电影回潮和地方戏兴盛。职业化是中国话剧的必然选择,建立现代市民演剧形态是职业化的必然结果。战争中断了职业化演剧的合理进程,国民党政策的破坏性制约了演剧事业的健康发展。剧场荒的存在,最终导致话剧演出市场崩溃和剧团解散。

关键词:中艺 剧场荒 职业化

中华剧艺社(中艺)是抗战时期出现的著名剧团。它于 1941 年成立,于 1947 年解散,活动时间达六年之久。在这六年间,中艺以其艰苦卓绝的战斗精神,筚路蓝缕,引领了四十年代中国话剧的航向,以它为核心的话剧团体把中国现代演剧事业推向了前所未有的高度,并迎来了话剧的黄金时代。但是,从抗战开始到战后几年间,有两大顽症一直困扰着话剧界,一是剧场荒,二是剧本荒。这两大难题也一直伴随中艺的成长。造成剧场荒的原因,既与政府的政策有关,也与电影回潮和地方戏兴盛相涉。前者更多表现于战时,后者主要出现于战后。剧场荒的存在,最终导致话剧演出市场崩溃和剧团解散。

一 政府干预造成话剧上演困难

中艺出现于皖南事变之后,它的创建是中共的谋划,其目的是为了反抗国民党的高压政策,争取舆论界的话语权。1941 年 5 月,中艺在重庆南岸草创。不久,为了顺利开展工作,剧社搬往市区,并在国泰大戏院做了首场公演。战时的重庆一直在闹剧场荒,可供演出的场地,在中艺成立时,只有两个,国泰大戏院和抗建堂。后来,又出现了银社和一园,但实际上,真正维持演出的只有三家戏院。当时的重庆,剧团众多,除

^① 基金项目:2013 年度教育部人文社科研究青年项目“中华剧艺社演出史论”,编号 13YJC760090。

了中万，“都没有自己的剧场”^①。中艺早期在重庆演出，主要场地是国泰大戏院，这是因为国泰戏院的经理夏云瑚与阳翰笙和应云卫交情深厚。其他几个剧院，抗建堂属于中万专用，银社为中术长期占据，一园投用的时候，中艺已经远走成都。所以，刘念渠说：“组织一个剧团，挂起一块招牌，是轻而易举的”，但“剧团要演戏，就得有个剧场。几年了，在重庆，这个问题依然未曾合理的解决”^②。中艺没有自己专用的剧场，每次演出都要联系夏云瑚经营的国泰。由于中艺演出的都是进步剧目，难免引起国民党注意。特别是《屈原》首演后，国民党当局震怒，他们先在剧目审查上捣鬼，后来又在演出时间上大做文章，并对夏云瑚施加压力，不许国泰上演《屈原》。出于义气，夏云瑚毅然决然地支持该剧演出。结果，当局下令查封国泰，停演一天，理由是“演出场数超过三场”，“演出时间超过夜晚十一时”。与此同时，正在抗建堂上演的《清宫外史》也因“演至深夜三时，妨害夜间宁静”，被“严厉取缔”。当局规定：“即日起全市任何公共娱乐场所，不得以任何理由要求其公演时间迟延至深夜十一时以后。”^③这明摆着是在禁止进步话剧上演。虽然由于夏云瑚的坚毅和机智，《屈原》最终按计划上演，并打响了“向国民党反击的一声巨炮”^④，但是，自此之后，国民党对中艺的压制也就更加严酷。

本来，国泰是专供电影演出的场所，因战时胶片进口困难才不得不上演话剧。自夏云瑚接管剧院以来，“不惜失去首轮电影的优先放映权和高额利润”去演话剧，而且，是在晚上七时半至十一时，这个时间段正是电影上映的黄金时间。^⑤ 中艺很多剧目的上演都在晚上七点半，这是夏云瑚有意扶持的结果。但是，自打《屈原》演毕，中艺在重庆的演出都被迫推迟到晚上八点半甚至更晚。如果剧情过长，演出时间极易超过夜里十一点。当时很多大戏，特别是像《天国春秋》和《石达开》等历史剧大都需要上演五六个小时，如果从八点半开始上演，演出结束超过十一点便很难避免。国民党的禁令并不能令人心服，因此，很多时候都遭到了剧场和剧团的抵制，他们坚持把戏演完，煞戏在深夜一两点钟更是司空见惯的现象。当剧团通过各种渠道冲破政府禁令之后，当局更为恼火，干脆一不做二不休，明令禁演话剧。《石达开》演出期间的遭遇即是如此。国民党为了制止该剧演出，强令国泰戏院“只准放映电影，不许再演话剧”^⑥，夏云瑚只能对应云卫表示爱莫能助的歉意。后来，幸得楚剧团帮助，让出场地给中艺救急。但对于职业剧团来说，不可能总是靠别的剧团帮助。剧场建筑少本来就够让剧团感到棘

^① 刘念渠：《雾季重庆演剧回顾》（上），重庆《时与潮文艺》1944年第3卷第5期。

^② 刘念渠：《雾季重庆演剧回顾》（上），重庆《时与潮文艺》1944年第3卷第5期。

^③ 田：《警察局再规则 演戏标准时间 不得超过夜间十一时 国泰罚停一天》，《重庆新民报晚刊》1943年4月4日。

^④ 阳翰笙：《悼念进步的电影事业家夏云瑚同志》，《阳翰笙百年纪念文集》（第三卷），中国戏剧出版社、中国电影出版社2002年版，第346页。

^⑤ 淹康成、陈兰荪、刘蜀仪：《国泰大戏院与夏云瑚》，《重庆文史资料》1994年第42辑。

^⑥ 张逸生、金淑之：《记中华剧艺社》，《新文化史料》1987年第1期。

手的了,再加上政府限制,情况就可想而知。

二 捐税沉重限制观众购票力

政府对剧场的限制又何止在演剧时间方面的苛刻规定。由于对时间的限制并不能有效扼制演剧活动,他们就另生花招,增设名目繁多的税收项目,试图从经济上置剧团于死地。税收增加无疑意味着剧团、剧场和观众负担增加。在一个法制健全的社会,对演艺行业征税本无可厚非,也是民主社会应有之意,国民党的税收政策也早已有之。问题是,这种税收政策出自何种目的,制定政策的机关又居心何在?就在中艺草创之时,重庆市政府曾出台《增加娱乐捐捐率案》的规定,规定称:

查本市娱乐捐捐率,原系按照各娱乐场所售之入场券价格,征百分之十,由顾客负担,场商代征汇缴在案。……爰经拟于原订该捐捐率,按入场券价格加征百分之十以外,再加增百分之十,共为百分之二十,仍由顾客负担。场商代征汇缴。^①

从此时起,娱乐捐由百分之十提高至百分之二十,这还只是开头。随着物价高涨和当局日益反动,捐税一个劲儿往上涨,花样也不断翻新。营业税、印花税、节储金、防空捐……各种捐税,名目繁多,应有尽有。最后,娱乐税竟一下子涨到百分之五十,各种税目加起来高达百分之六七十。^②《新华日报》披露道:“本市娱乐税从本年一月五日由按价征收百分之三十改征百分之五十后,收入激增。”^③或许,就政府而言,税率提高,收入确实增加不少,但就话剧界来说,却苦不堪言,很多剧团在穷困的泥淖中越陷越深。表1大致可以呈现当时重庆捐税状况和各界反应。

表1

标 题	动 态	来 源
戏剧电影业同业公会开会商讨增加票价	近来因票价过低,无法维持营业。……尤其是话剧实在难于维持……希望最低票价能加到三十元至四十五元。	《新华日报》,1943-10-5
艺文情报	话剧演出随票附征娱乐捐,并自百分之三十加为百分之五十,颇引起疑问。剧界中人对此的意见一致认为必须免除。	《时与潮文艺》,1944,2(5)
戏剧界之呼吁 减轻娱乐捐	自娱乐捐增加至票价百分之六十后,各剧上演售票均不佳,影响剧团收入甚巨,几至不能维持。……再就观家之负担言,亦嫌过重。	《大公报》,1944-2-10

① 《增加娱乐捐捐率案》,《重庆市政府公报》1941年第20~21期。

② 石曼:《剧坛史册上的光辉一页——重庆戏剧界为抗日救亡踊跃捐输》,《新文化史料》1992年第3期。

③ 《本市娱乐税收入大得很》,重庆《新华日报》1944年2月27日。

续 表

标 题	动 态	来 源
中华剧协昨招待新闻界	希望在为募捐演出或上演对抗战确实有利的剧本时，政府能予以免税，至少希望税收的合理；其次希望政府对合法的团体演出的票价能够合理地提高。	《新华日报》，1944 - 2 - 15
本市娱乐税收入大得很	本市娱乐税从本年一月五日由按价征收百分之三十改征百分之五十后，收入激增。	《新华日报》，1944 - 2 - 27
减免戏捐 中宣部等向中央申请	中宣部，教育部，政治部，社会部为响应戏剧界之吁请，现正代向中央请求减免高税。	《大公报》，1944 - 3 - 22
话剧减税 当局已应允	戏剧界吁请减轻票税问题，当局考虑结果，闻将以话剧为限……其富于教育宣传价值之剧本，决定从轻课税。	《大公报》，1944 - 3 - 31
戏剧界要求减低娱乐税和调整票价	中华全国戏剧界抗敌协会，呈市府请减低娱乐税为百分之十，并重新调整话剧票价为最高一百五十元，……话剧负担已重，不应当课以重税。	《新华日报》，1944 - 5 - 12
话剧票价 市府准提高并减轻捐税百分之十	市财政局因为话剧演出，成本日高……将话剧票价，略予提高，娱乐税由百分之四十改为百分之三十征收。	《新华日报》，1945 - 1 - 11
渝市话剧 娱乐捐减低 票价不限制	话剧娱乐捐减为百分之三十，已经市府会议通过，下月起即可实行，并决定话剧票价不加限制。……按照今日实际情形每剧之演出，动辄需费二三百万元，成本太高，致每剧皆以募捐名义演出。观众负担既重，而剧团反有赔累，遂使各剧团不敢轻于演出。	《大公报》，1945 - 1 - 19
影剧春秋	影剧界前要求援话剧例，戏票免贴印花。要求之结果未准，倒反令话剧也照样贴花。	《重庆新民报晚刊》，1946 - 2 - 28
票价捐税过重	本市各娱乐场所，因票价捐税过重，影响营业收入，不堪赔累，曾向市财政当局请□捐税由百分之五十减低至百分之三十，虽蒙同情，然并未付诸实行，特请新闻界代为呼吁。	《新蜀报》，1946 - 7 - 7

捐税是由顾客分摊的。这样高的税捐势必限制许多观众，使他们很难进入剧场。这无疑是当局要从观众层面扼杀演剧事业。由于捐税太高，许多观众负担不起，势必造成剧场冷清、演出冷落的局面。正如舒湮所言：“重庆市区内职业剧团的每次演出，在时间与经济负担能力上都不是一般市民和公教人员所能享受的。”^①这是 1943 年及其以前的情形。1945 年 8 月，抗战在惨胜中结束，许多剧团准备大干一番，争着上演剧目。但是，剧场困难依然存在，特别是租金昂贵，直接影响到观众的购票力。《新华日报》的观众来稿颇具代表性，文章说：“雾季又开始了……几个剧院都在演话剧，可是

^① 舒湮：《“星期公演”的呼吁》，《重庆新民报晚刊》1943 年 6 月 4 日。

门票就得一千二，几次走过戏院门口，都折回来了。算一算，一千二百元，可以吃二十碗担担面。”^①捐税重、场租贵、购票难，这三者扭结在一起严重干扰了演剧事业的正常进展。

为了维持正常营业，很多剧团不得不假借各种名义，实行团票报销的办法。当然，这中间，吃亏的还是剧团。由于假借了其他团体的名义，至少还会有一些收入，特别是一些高额的荣誉券只能推销给那些有钱的商人或政要。但是，就是这种办法，也引起了官方的注意，最终遭到破坏。1943年2月，重庆市政府出台《重庆市各机关法团募捐公演电影戏剧游艺纳税办[法]》，对募捐公演做了严格规定。不久，国民党行政院又下达“取消募捐自由”的禁令。禁令规定：演戏募捐必须“先呈请社会局备案”，“戏票先送社会财政两局盖印”，“公演期间所有开支不得超过百分之十”。^② 1943年4月、5月，重庆市政当局通过了《募捐戏限制法》，《限制法》规定：“今后为严格取缔募捐，对于一切请求案均将提请市政会议决定。”^③总之，把募捐限制得死死的，毫无自由可言。

按理说，市政当局对演剧活动进行统一协调是应该的，对于一些假借募捐名义进行演出的不良行为也该严厉打击。毕竟，一些戏剧掮客往往打着募捐的名义在浑水摸鱼，做损害剧运的勾当。当时即有市民反映：“最近本市各电影院、剧院，几乎都是为了某某学校或某团体筹募基金公演实则是变相的办法，因为如此，即可以逃避捐税自由涨价……在重庆这地方，一般民众以及穷公务员等，要享受一点文化娱乐，已经是极困难的事，现在如果电影戏剧听其‘涨价’，等于是摒绝这些人于‘娱乐圈外’，因此我们很诚恳地企求社会警察两局，自即日起对于电影戏院假借‘公演’名义，自由‘涨价’的事，一概严予禁止。”^④但是，事情要分两面看，当时许多剧团还是进步的，他们的活动也是正规的。特别是像中艺这样的剧团，他们之所以要以募捐的名义演出也实在没有办法。在这种情况下，政府理应给予理解和支持。但偏偏相反，政府又对募捐活动进一步限制。募捐受限，剧团就更无钱可赚；无钱赚取，剧院老板就更不愿将剧场出租。这是一串连锁反应。

由于募捐受限，对于场商来说，剧场出租，就意味着冒险。为了平衡利益，他们可能对剧团提出新的要求，这对于本来就无钱可赚的剧团来说，无疑是雪上加霜。1942年9月，雾季将届，旅居北碚的中艺、中青和中万返回重庆，准备新一轮雾季公演，最大的难题还是剧场。抗建堂因修葺，短期内不能演戏。国泰戏院的条件苛刻，剧团方面难以承受。戏剧节转瞬将至，各剧团赶排的戏码早已见报，“惟各剧演出场所，则迄今

^① 余伊人：《这样的报》，重庆《新华日报》1945年11月5日。

^② 《取消募捐自由》，重庆《新民报日刊》1942年3月9日。

^③ 《听候通过始准公演 募捐戏限制法 市民娱乐仍可普及》，《重庆新民报晚刊》1943年5月2日。

^④ 何世玉：《假借名义公演 市政当局应予注意》，《重庆新民报晚刊》1943年4月29日。

犹未作最后决定”^①。当年 12 月 4 日下午,重庆影剧界人士在文化会堂举行谈话会,应云卫即席发言,“代戏剧工作者呼吁剧场问题,并例举因无剧场致上演时发生之种种困难与痛苦”^②。1946 年 1 月,政协会议召开前夕,影剧界五十余人联名提交意见书,再次呼吁政府:“建立不以营利为目的的国立剧场”,“免费或低价供给剧团公演”。^③然而,就国民党政府而言,唯恐遏制演剧而不得,又岂能大力扶持。随后的一连串血案证明了这种合理意见是注定要遭否定的。

由于政治、经济等方面的压力,中艺在重庆无法再待,不得不远走成都。就在中艺赴蓉之时,成都也在闹剧场荒。中艺赴蓉,受到成都市民热烈欢迎。然而,国民党的魔爪却无处不在。在成都演戏,剧团依然要受重庆方面牵制,剧本也依然要送审,《天国春秋》多次删改即是其例。纵是如此,好景也难持久。中艺的进步演剧活动再次惊动了国民党当局,他们又对剧团下了毒手。据《新华日报》载:“几经周折之《天国春秋》已于二十二日起在成都国民戏院上演,为期一周。闻国民今后不拟再演话剧,故《罗米欧与朱丽叶》有进退维谷之势。”^④国民今后不拟再演话剧,意味着什么,可想而知。另据报载:“目前成都的话剧,也受到像重庆一样的不景气了。原因同重庆的情形差不多;剧本‘难’找,演出场所‘难’找,血本‘难’维持。”^⑤就在严酷的剧本审查和剧场限制的同时,和重庆一样,成都也遭受高昂的娱乐捐之苦。表 2 大致反映了当时成都的状况。

表 2

标 题	动 态	来 源
成都近闻	本市各影戏院,因娱乐捐不接受增收百分之三十,于二十日已全部被封。	《新华日报》,1943 - 4 - 1
成都近闻	影剧业因开销浩大,入不敷出,呈请市府重新议价。	《新华日报》,1944 - 1 - 27
成都近闻	戏剧界提出六项要求:……三、减低娱乐捐税……五、建成都市剧场;六、平抑剧场租金。	《新华日报》,1944 - 2 - 28
戏票下月附加十元	市府为筹募冬令救济经费,将自十二月一日起至月底止,通令本市各娱乐场所,每票附加十元,惟三益公剧院例外。	《华西晚报》,1944 - 11 - 28

① 《戏剧节将届 名剧多出可陆续上演 惟演出场所尚成问题》,重庆《新华日报》1942 年 10 月 1 日。

② 《影剧界人士昨举行谈话会 历数种种困难盼当局注意》,重庆《新华日报》1942 年 12 月 5 日。

③ 《戏剧界的意見》,重庆《新华日报》1946 年 1 月 20 日。

④ 《剧事近闻》,重庆《新华日报》1943 年 12 月 27 日。

⑤ 《成都的文化动态》,重庆《新华日报》1944 年 1 月 20 日。

续表

标题	动态	来源
影剧票价 今日评定电影票一百五十元 剧票一百五十五元	本日上午十一时,市府为电影院剧院请求加价事,召开物价评议会……评定结果,剧影每张包括捐税一切在内不得超过一百五十元,剧票多加五元为每票一百五十五元。	《华西晚报》,1945-3-5
艺文坛	话剧演出,捐税过重,此后演剧并维持成本而不可能,遑论赢[盈]余。剧界人士以抗战已结束,而战时税额仍不取消,认为缢杀剧运文化之不合理现象,将向政府提出抗议。	《成都新民报晚刊》,1945-10-2

成都已非可居之地,重庆又岂是全身之所。迫于无奈,中艺只得再次一走了之。1944年1月22日,中艺踏上了跑码头的艰辛之旅。这一去就是大半年。1944年8月16日,中艺载誉归来,因有了积蓄,便“首先解决剧场问题”^①。在中共地下党帮助下,剧团在成都买下三益公戏院,决定做长期演出。中艺营业好转也正是在这个时候。但是,好景仍旧不长。后来,国民党当局和成都地痞无赖再度兴风作浪,致令剧团复又陷入债务危机,及至抗战结束要回重庆时都因欠债而难归。

没有剧场,无法演戏;有了剧场,还不让你演戏。这就是当时国民党统治下的国统区,这就是当时中国话剧史上最著名的剧团——中华剧艺社——的真实遭际。按理说,政府对演剧活动不该限制,而应合理引导并予以积极扶持,对于不法分子则须坚决打击。遗憾的是,国民政府的独裁政治遮蔽了当权者的双眼,对自己统治权力的不自信使他们惧怕进步的演剧活动。于是,他们便排斥异己,大打出手。当时中艺演剧,国民党派员监视、指示特务捣乱的事情时有发生,社长应云卫等人遭到殴打乃至拘禁之事也屡见不鲜。当独裁者和他的政党对自己不自信的时候,他们便会想尽一切办法搞破坏,以求苟延残喘。他们要破坏文化,破坏正常的文艺事业。国民党明白,战时的话剧运动密切配合了共产党的思想行动。为了不使话语权掌握在共产党手里,他们就大肆破坏和压制中艺等剧团的进步活动。这正如鲁迅在批评张献忠杀人时所言:“他其实是别有目的的。他开初并不很杀人,他何尝不想做皇帝。后来知道李自成进了北京,接着是清兵入关,自己只剩了没落这一条路,于是就开手杀,杀……他分明的感到,天下已没有自己的东西,现在是在毁坏别人的东西了,这和有些末代的风雅皇帝,在死前烧掉了祖宗或自己所搜集的书籍古董宝贝之类的心情,完全一样。他还有兵,而没有古董之类,所以就杀,杀,杀人,杀……”,“以杀治兵,用兵来杀,自己是完了,但要这样的达到一同灭亡的末路”^②。张献忠要当皇帝而不得便大开杀戒的心理与国民党当

① 《艺文情报》,重庆《时与潮文艺》1944年第4卷第2期。

② 鲁迅:《晨凉漫记》,《准风月谈》,人民文学出版社1973年版,第37~38页。

局何其相似乃尔！他们岂不知文化事业的重要，他们也曾发表官样文章对戏剧事业予以扶持。但进步的话剧工作者却不愿与之同流合污，甚至还与他们唱“对台戏”，这不免令其恐慌。于是，他们也学起张献忠来，大开杀戒。这是一个体制问题。在国民党一党专制的体制下，不可能求取任何自由的演剧和演剧的自由，只有靠艺术工作者与之拼斗，从中踏出一条血路来。中国话剧艺术的发展之路便是从荆棘中走出的，其间留下了无数先驱者和战斗者血的足迹。

话剧走上职业化道路是历史的必然选择，也是话剧内部规律的必然要求。在战前中国话剧已经开始向职业化演剧迈进，战争中断了职业化的正常发展，在战局稳定之后才又接续了战前的路线。然而，国民党政策的不合理性却又破坏了职业演剧的正常发展。这正如悉尼·胡克所言：“一个事件本来将会作为一系列若干前在事件的后果而发生的，但由于另一系列其他事件中途插足进来，因而所期望发生的结果竟然变了样子。”^①不可否认，职业化是中国话剧发展的必然选择，这种职业化发展的必然结果就是建立现代市民演剧形态。但是，从战时及战后的实际情形来看，剧场荒和剧本荒两大顽疾的存在，致使演剧艺术在不健康的道路上艰难前行。在此过程中，固然有中艺率先垂范，筚路蓝缕，坚贞自守，但并不能保证整个话剧事业的全面健康发展。

三 电影和地方戏冲击话剧市场

1947 年，许幸之《话剧的丧钟》一文提到楼适夷对话剧职业化所带来的“生意眼”和“营业路线”的批判。作者以颇具疑惑的口吻说道：“我感觉中国话剧从爱美剧时代一跃而为职业化的阶段似乎太快了。它还没有建立起真正的，坚固的‘演剧艺术’的基础，便立刻走向职业化的道路是危险的”，“在抗战十年间，演剧运动尽管在量上发展到了惊人的地步，但在质上的进步是很有限的。这就证明了这个未成熟的少年，还没有得到正常的发育的机会，便送到社会上去饱受风霜。因此，它早熟，它未老先衰，它很快地获得了光荣，也很快地没落下去”。^② 许幸之认为，问题就出在“还没有建立起真正的，坚固的‘演剧艺术’的基础”。演剧艺术的基础未能建立，恰与国民党政府的政策不无关系。正是由于国民党演剧政策的破坏性，令职业化演剧发育不全，出现畸形，最终导致话剧在战时大规模走上职业化道路之后积重难返，一到战争结束，弊端便日益暴露。于是，有人便呼吁：“演剧制度的建立，也是战后今日的迫切任务。”^③

中艺回沪，正值沪上话剧陷入低潮，两大困难仍然摆在面前。如果说抗战期间，中艺所面临的剧场荒更多来自政治干预，那么，到沪以后，造成剧场荒的原因除了政治干

^① [美] 悉尼·胡克：《历史中的英雄》，王清彬等译，上海人民出版社 2006 年版，第 99 页。

^② 许幸之：《话剧的丧钟》，上海《时代日报》1947 年 3 月 7 日。

^③ 江霞：《两个愿望》，重庆《中央日报》1946 年 2 月 15 日。

预,又增加了两条:一是地方戏兴盛,二是电影回潮。这种现象不独上海如此,武汉、福州、杭州都是这样。对于上海市民来说,“越剧在上海市民中占有强大势力”。所以,“夏去秋来,各越剧团体重振旗鼓,先声夺人,除原有院地外,又有扩展,此适与话剧地盘之日益缩小,成一强烈之对照”。不但话剧不能与越剧争胜,纵是电影竟也几在越剧面前败北。“在东区,海宁路乍浦路口的虹光大戏院,以电影营业不振,也已决定上演越剧。^①”上海观众对于越剧是有特殊眷恋之情的,这种对越剧根深蒂固的爱至今犹然。

据报载:中艺回沪后,原想进“丽华”演出,但“丽华”改演滑稽戏后,“生意奇佳”,前台老板“不让话剧团体打进”。虽有虹口的胜利大戏院愿意租场地给中艺,因地点太偏,应云卫“不敢答应下来”^②。关于场子难找的问题,《时事新报》也曾报道:“丽华”前台老板条件太苛,“兰心”的场子难借,中艺演员来沪后,“只能待在家里,无演出机会”。由于中艺乃费尽心血所创,应云卫“不愿将这团体解散”,但团员的生活费用,需靠他维持,负担很大。所以,他只能一方面把团员介绍进电影公司,一方面再伺机演出,希望话剧能“有重振的一天”^③。其实,这种窘况并非仅中艺所面临,而是许多话剧团体的共同处境。

抗战期间,由于拍片困难,电影观众转而涌入剧场,战争的特殊性把一批观众分给了话剧。战争环境的特殊性使电影和话剧两种不同艺术形式暂时处于和平状态。一到抗战结束,不但胶片进口继续,而且外片大量涌人,观众对电影的审美期待再次回潮,这就使电影与话剧陷入争夺战中。由于影片放映能赚钱,没有剧场老板愿意出租剧场演话剧,这样的恶性连锁反应只能置话剧演出于瘫痪状态。随着内战爆发,市场崩溃,观众也就没有了。越是没有观众,剧团就越租不到剧场,更别说好剧场了。没剧场就无法演戏,无法演戏则团员的生活就无以为继,只能另谋生路。中艺的无疾而终与此也大有关系。

对于刚刚走向成熟的中国话剧,正是需要扶持的时候却赶上了战争,不但没能得到扶持反而深受伤害。职业化演剧因其不成熟所催生的弊端就此暴露无遗。所以,一旦职业化演剧遭受重创,自然有人呼吁让话剧重回爱美剧时代。由职业重回业余,并非不可取,这至少可以保存话剧的实力,应云卫也曾提议,但没有通过。因为,重归业余,就职业剧团来讲便意味着解散。业余化必须有个条件,至少演员有其他工作可以赚钱养活自己,否则,那种不定期演出也绝不能长久。当时的中艺,三十二名演职人员困居虹口的破房子里,无事可做,吃的是豆芽、青菜、萝卜与豆腐,在茶馆喝茶,四百元一壶的茶八人喝,每日的生活费靠应云卫应对。这样的窘况也确实不可能再回到业余

① 会稽客:《“越剧黄金时代” 虹光·国泰上演越剧》,《上海新民报晚刊》1946年8月21日。

② 哈门:《应云卫闪电手腕“中艺”进金都 第一炮:〈棠棣之花〉》,上海《和平日报》1946年12月26日。

③ 木尊:《毕生心血化于剧团 应云卫表示:话剧决难消灭》,上海《时事新报晚刊》1947年3月11日。

的老路上去。

纵观中艺六年的演剧历程，剧场荒的难题如影随形，伴其始终，也最终导致了它的解体。剧场荒的背后，隐藏着市场、市民和国家等各种力量的交互作用以及它们的博弈互动。中艺的演剧事业，正是在与各种力量的平衡中艰难推进的。这种现象在当时的演剧界具有普遍性。

从《恨海》看分幕的变迁及其影响

南京大学文学院 侯 抗

摘要:在《恨海》从二十二幕到七幕的变化过程中,仅有7幕本现留有详细完整的剧本,这与分幕有关。幕是一种舞台装置,同时也是剧本的构成要素,表示行动的段落。中国早期话剧因受传统戏曲思维影响,普遍分幕过多。这给舞台实践带来了一系列弊端,减少分幕势在必行;分幕的减少反过来对剧本和舞台产生了重要影响,体现了剧本与舞台的互动。

关键词:恨海 分幕 剧本 舞台

一 《恨海》的分幕

《恨海》本是晚清吴趼人所著的“写情小说”,讲述了陈伯和与张棣华、陈仲霭与王娟娟两对恋人在乱世中悲欢离合的故事,其中陈伯和与张棣华这条情节线为主线。小说在民初被各大新剧团体改编为同名文明戏,风行一时。

据朱双云《新剧史》记载:“《情天恨》本于吴趼人先生之小说《恨海》,进化团钱逢辛编为戏剧,都凡二十二幕,前丹桂第一台所演者,乃逢辛原本也。嗣有嫌其冗长者为之杀青改为十九幕,予倩友优游犹以其过于繁琐之有损全剧精彩,也因费一夕之力删为九幕。今各剧社所演者多本于优游者也。《情天恨》剧本有三。一为逢辛所编,一为药风所编,一为优游所删。逢辛所编有联军入京,李氏议和等幕,并有陈仲霭、王娟娟一段公案。药风则悉准原书,不加增损且不偏于伯和一面而以仲霭并重,当于谋得利演过一次。药风为伯和,清风为仲霭,予为归笙,书等一现之昙花,故绝鲜知者。优游删芜存菁,编为今本,精神贯注,演者宗之。”^①朱双云所提的《情天恨》即《恨海》,除此处所提的三个版本之外,现存可见的还有《新剧考证百出》中所录的由春柳剧场欧阳予倩、马绛士合编的十一幕《恨海》幕表;范石渠《新剧考》中所收录的十一幕《恨海》幕表;《慕侠丛纂》所收录的民鸣社十一幕《恨海》幕表;李悲世口述本七幕《恨海》。其中仅有李悲世口述本为完整的七幕剧本(以下简称李悲世七幕本),其余皆为幕表。众所周

^① 朱双云:《新剧史·轶闻》,新剧小说社1914年版,第1页。

知,文明戏大多为幕表戏,并没有完整的剧本。有关幕表戏,徐半梅曾说:“虽没有剧本,如果此戏一演两三次(只要不更动角色),大家台词已经熟练,配搭亦很紧凑,这活剧本,便会成死剧本,以后再演下去,尽管十遍百遍,永远不会变动,到这地步,无剧本也成有剧本了。”^①可以推想,在《恨海》诸多版本中,之所以最后仅李悲世七幕本得以流传下来完整的剧本,应是经过了多次演出之故。质言之,李悲世七幕本在当时应为诸多版本中最受观众欢迎的。李悲世本身是文明戏演员,也参与过《恨海》的演出,他在多年后还能凭记忆将剧本复述出来,不经过多次演出是难以做到的,所谓“烂熟于心”不过如此,这或也从一个侧面证明了李悲世七幕本受欢迎的程度。

那么从二十二幕到七幕,在所有这些《恨海》中,为何李悲世七幕本《恨海》是最受欢迎的呢?答案是,最受观众欢迎的应是最适合在舞台演出的,必须经得起舞台实践的考验。要适合在舞台演出,对于以分幕形式写作的剧本来说,幕次不宜太多。

二 分幕过多的流弊

幕,作为一种舞台装置,有其特定的功能。舞台台口的大幕便于预先安排布景,还起着分割观演空间的作用;同时幕也是剧本的构成要素,是一个行动(演作)段落。幕的内涵随布景的使用和变迁而复杂化了。幕在西方舞台起初是为追求视觉效果。直到17世纪,西方舞台台口的幕布都还不随布景更换而起落,“当时的台口大幕只在开演时使用,以增加开幕时观众看到宏伟的布景场面时引起的惊奇感,戏在换景时大幕并不落下。换景也是表演的一部分,而且常常被视为一种特殊效果”^②。应当说随着写实布景的发展及对舞台幻觉的追求,幕逐渐与布景的更换紧密结合起来。“实际有幕的时代,是在十九世纪演剧已进入第三阶段,写实剧的时代,因为舞台上开始表演逼真的生活。绘画的背景在舞台上已运用起来。才实际出现闭幕换景的面幕价值”^③。幕的使用还涉及舞台时空的处理问题,其与舞台时空的关系很复杂,但总体而言,分幕剧,尤其是使用写实布景的分幕剧,要受有限时空的制约。^④

幕是中国戏曲所没有的,这一形式在中国的出现,很可能与日本有关。中国现代戏剧分幕始于梁启超,其1905年所作六幕粤剧《班定平西域》是首个以分幕方式撰写

^① 徐半梅:《话剧创始期回忆录》,中国戏剧出版社1957年版,第63页。

^② 李道增:《西方戏剧·剧场史》(上),清华大学出版社1999年版,第213页。

^③ 刘露:《舞台技术基础》,上海杂志社1951年版,第11页。

^④ 莎剧分幕,虽其地点变动极为频繁,但每一个场景内的空间仍是固定的,不像戏曲那样在一场之内通过“跑圆场”这样的方式即可瞬间变换地点。况且,莎士比亚并非在创作时就分幕,莎剧的“幕”是后来的编者所加。

并发表、演出的剧本。^①不过,翻阅《中国现代戏剧总目提要》(修订版)可以发现,在1907年王钟声《黑奴吁天录》之后,才出现了大量的分幕剧。本土分幕剧的大量出现,比梁剧滞后近两年之久,而与王钟声直接相关,其中的原因或在于:梁剧的演出远在日本,王钟声《黑奴吁天录》的演出则是在本土演剧中首次引入大幕。^②不论是梁启超还是王钟声,采用分幕这一形式,是否直接受日本影响,不好妄下定论。^③但我们也仍有理由怀疑,幕在中国的出现与日本有关。“明治十七年(1884),坪内逍遙翻译莎士比亚的《尤利乌斯·凯撒》,译名为《自由大刀余波锐锋》(又名《该撒奇谈》),五幕十八场,全文译出。……最早翻译易卜生剧本的是高安月郊,他于明治二十六年(1893)和明治三十四年(1901),先后翻译了《社会支柱》、《玩偶之家》。”^④很明显,日本比中国更早接触西方戏剧分幕这一形式。加上日语中“幕”的发音来自吴音^⑤,而中国早期话剧的发轫又与一衣带水的日本密不可分,幕在中国的出现,很难撇开同日本的关系。极有可能是日本人借用了汉语里的“幕”来表示西方戏剧中相应的概念,然后这一概念辗转又被传回中国。而且,幕自进入中国本土便是与写实布景一体的。

王钟声的演出带给观众最为深刻的两个印象就是分幕与布景。徐半梅评价道:“王钟声只介绍了两件事情给观众:一、戏是分幕的。与京戏班中所演一场一场连续不已的新戏,完全不同;但观众们嫌闭幕的时间太无聊。二、台上是用布景的。”^⑥分幕加上布景,演出效果与中国戏曲自然不同,显得格外新颖。这次演出,“掀起了分幕演

^① 据张军《〈班定远平西域〉:分幕的尝试与舞台有限时空的营造》一文考证,《班定远平西域》连载于《新小说》第2年7—9号,同时新小说社出版单行本,该剧曾在日本横滨大同学校演出,且《班定远平西域》作者为梁启超无疑。张文见《戏剧艺术》2011年第3期。在张文之前,夏晓红也持此说,并指出该剧发表时署名“曼殊室主人”,是梁启超借用了其弟梁启勋的笔名。具体可参见《阅读梁启超》,生活·读书·新知三联书店2006年版,第93页。

^② 早在1850年起就陆续有英、日、法等各国侨民组织的话剧团体在上海演出西式话剧。其中尤以在兰心剧院演出的A.D.C剧团及日侨经营的“东京座”较为出名。由于A.D.C剧团公演次数少,加上观看演出的中国人不多,其对于中国话剧分幕的影响十分有限,徐半梅就说:“因为一般的中国人,都不知道有这样一个剧团和这样一所戏院。如果知道了,也决不会去观看那种与我们生活隔膜的戏剧的;即使偶然有好奇之人,去欣赏一下,除惊叹布景的逼真外,对戏剧本身,总觉索然无味。……该剧团对于中国一般的民众并不发生关系,所以在中国剧运上,帮助是很少很少的。”(《话剧创始期回忆录》,中国戏剧出版社1957年版,第5页)

^③ 据张军《〈班定远平西域〉:分幕的尝试与舞台有限时空的营造》一文,“分幕方式在梁剧中的出现,可能是目前掌握的唯一间接证据”。至于王钟声,据王凤霞《王钟声新考》一文,能证明王钟声去过日本的仅有的一条材料并不可靠,其在1907年以前的活动现尚难考证清楚。王文见《戏剧艺术》2008年第6期。

^④ 唐月梅:《日本戏剧史》,昆仑出版社2008年版,第438~439页。

^⑤ 《广辞苑》中解释“幕”的发音为“吴音”,见[日]新村出编《广辞苑》(第6版),上海外语教育出版社2012年版,第2633页。

^⑥ 徐半梅:《话剧创始期回忆录》,中国戏剧出版社1957年版,第19页。

出与写实布景的“剧场革命””^①。自此，“分幕”成为了新剧与戏曲在形式上相异的显著标志，各新剧纷纷仿效，出现了大量的分幕剧。

然而幕的使用却产生了一些问题。首先正如像徐半梅所言，“观众们嫌闭幕的时间太无聊”^②。幕布的起落使演出被打断，对于看惯了戏曲连续演出的观众来说，难免觉得不习惯。本来，“演剧之用幕，以便于每节演毕时艺者休息，而一面得背景之余地”^③。客观而言，演剧中幕的更换给予了观众和演员一定的休息时间，但若这个时间过长，观众便不买账了。即便是对于坚持艺术原则的春柳演剧，同样有人责难：“布景绝佳，幕幕完备，惟布置微嫌濡延，致急性观客有不耐之诮。……然则春柳无缺点乎？曰百密终有一疏，岂能无之。如，每晚开幕太晚，于规定时间不符，暨每幕布景太慢，虽该社之布景，非他社可比，亦应多雇数人从事布置，以期迅捷。盖布景过缓，不第空耗宝贵之光阴，且令观者不快于心，于营业上亦颇有关系也。”^④甚至有观众因缺乏耐心而引发骚乱：“一般观剧的人，正看在高兴处，忽然又要闭起幕等十多分钟，真是不耐烦得很。每每会弄出些怪吼怪叫的声音来，有些竟自一面骂着一面就跑掉。后来我们无法了，只有闭幕的时候，都弄两个人在幕外鬼混。等布景好了，才由这两个人下去，然后开幕。”^⑤就这样，为在换景期间安抚观众情绪，同时为衔接中断的剧情，幕外戏应运而生。“吾国旧剧结构太杂冗，不便用幕，新剧用幕矣，而往往更在幕外演剧。始作俑者，大约是王钟声、刘艺舟之流，潘月樵辈。赘尤不已，积非成是，莫可救药。王、刘虽为新剧界之先河，然于新旧剧佳作未尝梦见，即彼辈创为幕外演剧式，亦因下幕背景需费时间，恐座客无聊，乃为此敷衍场面之举。”^⑥幕外戏产生之后，表面上看来的确是暂时缓解了幕间换景给观众所带来的焦虑，但久而久之，新的问题随之而来，并引发了观众新一轮的不满。这主要是因为幕外戏常脱离剧情，以长篇大论的演说或者插科打诨之类应付观众，为观者所不喜，当时有剧评就直白地批评道：“串新剧者大半一味胡闹，不顾戏情，最为讨厌。”^⑦“苟布景稍复杂则所延时间自必略长，令观者眼睁睁地望此场上之大幕。试问，有何趣味？假令此时有一说明剧情之人，在幕外敷衍之，则观者自不觉其寂寞，况更能助人之兴趣乎？然此等说明剧情之人，其言语须简要，只能依布景之久，暂定言论之长短。倘言语过多，恐反招观者之厌恶。我国剧社中，果亦有欲用此说明剧情之人者乎？盍与乎来”^⑧。一方面，人们清楚地认识到幕外戏的确显得累赘，另

^① 上海图书馆：《中国近现代话剧图志》，上海科学技术文献出版社 2008 年版，第 129 页。

^② 徐半梅：《话剧创始期回忆录》，中国戏剧出版社 1957 年版，第 19 页。

^③ 无暇：《新剧罪言》，《娱闲录：四川公报增刊》1914 年第 3 期。

^④ 悼愚：《春柳之优点》，《剧场月报》1915 年 1 卷 3 期。

^⑤ 姚宗贤、仲贤：《剧本布景说白化装上底几个问题》，《戏剧》1922 年 2 卷 1 期。

^⑥ 无暇：《新剧罪言》，《娱闲录：四川公报增刊》1914 年第 3 期。

^⑦ 钱香如：《新剧界之笑话种种（续）》，《繁华杂志》1914 年第 4 期。

^⑧ 肝若：《萧心剑气楼剧话》，《快活世界》1914 年 1 卷 2 期。

一方面,布景越复杂,换景就越困难越耗时,即便观众不喜欢,却又不得不以幕外戏作为权宜之计来照顾观众情绪,其中的矛盾,在当时实在不易调和。

用幕之后,产生的另一个问题是分幕太多,动辄八九幕,更有甚者多达二三十幕,十分冗长,例如《黄金赤血》八幕,《迦茵小传》九幕,《共和万岁》十二幕,《黄鹤楼》十三幕,《新镜花缘》二十八幕等。究其原因,恐怕与长久以来的戏曲思维脱不开关系。分幕最初仅作为一种与戏曲显著相异的形式被认知,人们往往以为有幕便是新剧,“现在之新剧,用布幕围遮。幕开则人物已在。每幕改换彩景。闭幕换景时,或吹奏军乐或寂静休息,谓之新派新剧”^①。“戏有新派,则分幕不可忽略。”^②这或许代表了当时一般的看法,即感性地意识到幕这一形式为旧戏所没有,又是新剧必不可缺的部分。至于对幕的内涵理解得有多深,就值得让人思考了。“新剧发生以来,头脑简单的人说新剧与旧剧也没有什么大区别,不过少几句唱,多一张幕,几幅背景罢了。他们既当新剧就是加幕与背景去唱句的旧戏,新剧的真价自然更谈不到……那幕的用处却大得很,说一句得罪人的话,就是连天天在幕内活动的人,也未必个个人晓得。”^③徐半梅的这几句话,一来多少反映了当时部分人对于新剧的看法,即认为幕与去唱、布景这些一样,仅仅是新旧剧在外形上的区别;二来则透露出当时能理解幕之真正作用的人,也实在不多。徐半梅对春阳社《黑奴吁天录》还说道:“戏的本身,仍与皮簧新戏无异,而且也用锣鼓,也唱皮簧,各人登场,甚至用引子或上场白或数板等花样,最滑稽的,是也有人扬鞭登场。”^④很明显,此剧虽然分幕,但仍以戏曲的方式演出。就是新剧的“幕表”也与京剧的“提纲”类似——“这个简便方法,并非由同人们自己发明,这是京戏班里一向有的。……这一张表,他们称为‘提纲’,我们叫做‘幕表’”^⑤。翻阅现存的《黄金赤血》、《共和万岁》这些剧的幕表,还能发现多处唱段以及诸如“惊介”、“急介”、“笑介”等这些戏曲中才有的科介。可见,早期话剧虽采用分幕的形式,仍带有诸多戏曲痕迹,无法完全脱离戏曲思维的束缚。戏曲里地点往往多变,因其时空是无限的,地点多变根本不成问题。但引进分幕和写实布景之后,地点变换受到约束,需逐一表现在不同地点所发生的事情,分幕就难免多了起来。

分幕一多,演出就变得琐碎,演出时间也被拉长。昔醉就批评道:“新剧幕数过多,徒费时光,毫无精彩,且易取厌观客。”^⑥分幕太多,在马二先生看来,看戏就变得如同走马灯一般:“他处新剧,至少每夜五小时,总须演二三十幕。……即以廿幕平均计之,

^① 钱香如:《新剧百话》,《繁华杂志》1914年第2期。

^② 剑云:《三难论》,《鞠部丛刊·剧学论坛》,上海交通图书馆1918年版,第12页。

^③ 半梅:《幕有什么用》,《戏剧》1921年1卷5期。

^④ 徐半梅:《话剧创始期回忆录》,中国戏剧出版社1957年版,第19页。

^⑤ 徐半梅:《话剧创始期回忆录》,中国戏剧出版社1957年版,第62页。

^⑥ 昔醉:《新剧之三大要素》,《鞠部丛刊·剧学论坛》,上海交通图书馆1918年版,第62页。

每小时演剧四幕，每幕平均仅占十五分时，除去布景时间三四分时，则每幕不过十一二分时耳。故余谓此种新剧有类走马灯，出台一转便算了事。”^①另有剧评说道：“全剧（笔者注：《儿女英雄传》）须连台三夜，计四十余幕。……凡分幕多而连台至三日以上之戏，未有不松懈者，未有不拖沓者。现今之新旧剧各戏犯此病者，正多固不独《儿女英雄传》为然也。”^②可见，分幕过多并非个别现象。再加上幕间换景时间，总的演出时间势必会拉长，剧情也极易拖沓琐碎不连贯。而长时间的观演，对观众的忍耐力也是一种挑战。

分幕过多还意味着布景增多。布景一多，整部戏的成本就上升了，只因布景制作既费时又费钱。《清稗类钞》中提到“上海自新剧既兴，以西法布景，绘形于幕，自视旧制为优。然画背景者，必用油画法”^③。在1924年洪深《少奶奶的扇子》演出以前，布景乃以软景体系为主，即使有硬景，也非常简单。绘景所需油彩皆需进口，工序也较为复杂：“舞台背景之制法，其大小面积俱依舞台之广狭，如遇帷幕式背景，大约用洋布六幅或八幅，先令缝工拼合，钉于横木（横木圆者可以卷藏木上，钉铁环数枚以便悬挂），画时平铺于地（最好从舞台上写），先刷胶水，使不渗漏。（无论水画油画均须刷胶，其胶以中国牛皮胶为最良，每幅需胶一二斤，每斤约银四角，盛于锅，加水熬之，乘热刷一二次，勿太厚，太厚则硬而易裂），胶水干透可以画矣。”^④为避免最后的成品景物比例失调，一般先画小样，再将其按比例放大画到画布上，画毕等颜料完全干透也需一定的时间，这样一来不免耗时。布景制作耗资巨大，极为费钱。“演何地之剧，必作何地景况，如室室之内，旷野之榻，必按地设景，维妙维肖，不能如旧剧之空中楼阁也。凡此诸类，在在须重资，少数资本，必难臻完善之地步。而如此巨资，措办未必容易，资本不充而欲演新剧，则新剧减色矣。”^⑤此语即在说明，新剧的布景每一景都应是特定的情境，应单独设计制作，如真若此，花费自是不少。义华先生所说更为具体：“《西太后》一剧，其最著者也，竭其全力，注重于布景、庭院、宫院以及花木舟车，无不力求精致华贵。故一剧之费，动辄数千金，观剧者以为大观。于是，新剧又一变而注重布景，资本较少之剧团，望而却步，推其极营业虽称发达，而布景之费，十已七八。驯至绝大资本，均已易为布景，周转因之不灵，故新民之改演古装，民鸣之注重布景，虽曰新剧改革之大观，实未收若何良好结果。甚者且谓开以后新民凋敝之象也。”^⑥动辄数千金，虽不是确数，

^① 马二先生：《春柳剧场观剧平谈》，《游戏杂志》1914年第9期。

^② 冷眼：《民兴社之儿女英雄传》，《申报》1914年11月11日。

^③ 徐珂编辑，无谷、刘卓英点校：《清稗类钞选》，书目文献出版社1984年版，第365页。

^④ 周湘：《舞台背景画法（续）》，《美育》1920年第2期。

^⑤ 铁卿：《说改良戏曲》，《南开话剧史料丛编·剧论卷》，崔国良主编，南开大学出版社2009年版，第49~50页。原载《校风》第17期，1916年1月17日；第20期，1916年3月6日；第22期，1916年3月20日。

^⑥ 义华：《六年来海上新剧大事记》，《鞠部丛刊·歌台新史》，上海交通图书馆1918年版，第13~14页。

也能反映出布景花费之巨,而对于布景的追求,竟使剧团资金周转不灵,初现凋敝之象,布景制作耗费之大可想而知。

布景的制作费时费钱,为节省成本,一个方法是降低布景的制作水平,因陋就简,同时布景简单还能减少换景时间;另一个方法则是使用“值班布景”,省去了为每一个戏单独设计、制作布景的耗费。但这些方法又引发了观众对布景的诟病。一来是批评布景本身粗糙。魂郎在分析北京新剧失败原因时,认为布景是原因之一,“布景者洋椅二三,西桌一具而已,而戏资之巨又为各园冠,宜乎观剧者掉头不顾,咸曰,不如至四海升平听落子之为愈也……一幕布景非需时刻不能布出,即布出矣,又毫无悦目之处,可使观者称许”^①。布景简单却票价高昂,在演出时布景又不能按时布出,观众宁愿去四海升平戏园听落子而不愿看布景毫无看点的新剧。观众的流失,使得新剧市场不景气,难以为继。二来则是指责布景与演出情境仳离。对于戏剧而言,每一部戏都有其独特的戏剧情境,以值班布景泛而用之,实为不妥。报癖先生直言:“以言布景,则每剧有每剧之景,每幕有每幕之景。……万不能置甲景于乙景,以夜景当日景也。”^②若非没有布景与剧情仳离之实情,报癖先生又何出此言?又,徐珂在《清稗类钞》中指出当时布景采用油画法,但“此派传自西方,故所绘景屋,亦多为西洋式,厅堂桌椅无论矣。乃至古树矮屋,小桥曲径,其形色姿态亦异于中土,而戏中人乃峨冠博带作汉人古装,岂非大不相称耶”^③!意指西洋布景与本土的演出剧情不符。类似情况不一而足,甚至还闹出了笑话,贻笑大方:“尝见某社演古代剧,布景用洋式大餐间,已属不伦,及演至互相用武之际,饰仆人之丑角大呼巡捕巡捕,岂古代已有巡捕先生乎?而台下弹压之真巡捕,睨之而笑,是真可笑之甚者也。”^④马二先生曰:“夫背景于戏中动作、表情有密切之关系。若添用背景,则戏中动作、表情皆须一一随而改之,方能合理。……然而尝观于上海之各新剧馆,以及负有善用布景名望之新舞台矣,其方法及品物之良莠不一,而其不能合理则一也。”^⑤背景与动作、表情一致才能算合理,而上海各新剧馆“不能合理则一”,马二先生这段话既指出了上海各新剧馆布景水平不一、参差不齐,又指出了布景与演出不一。此番种种,或许在今日看来,仍可作笑谈,但在当时也确是实情,反映出了话剧在本土发展的现实面貌,对现今的研究不乏参考价值。既然布景制作起来费时费钱,若既要保证布景的品质以满足观众需要,又要降低成本,唯一的方法就是减少换景次数,也即减少分幕。

综上看来,早期话剧中,幕的使用与写实布景联系紧密;分幕的减少在很大程度上

^① 魂郎:《北京新剧失败之原因》,《戏剧丛报》第1期,1915年3月。

^② 陶报癖:《余之新剧观》,《繁华杂志》1914年第4期。

^③ 徐珂编辑,无谷、刘卓英点校:《清稗类钞选》,书目文献出版社1984年版,第365页。

^④ 钱香如:《新剧界之笑话种种(续)》,《繁华杂志》1914年第4期。

^⑤ 马二先生:《旧戏不宜用布景说》,《鞠部丛刊·剧学论坛》,上海交通图书馆1918年版,第49~50页。

是由观众的批评所引起。说得直白一点，分幕的减少其实就是被观众“骂”出来的。正因分幕过于频繁会给舞台表演带来上述一系列问题，所以幕次太多的剧本并不适合在舞台演出。现在再回过头来看为何李悲世七幕本最能获得观众青睐这个问题就迎刃而解了，因为它是所有版本里幕次最少的。

三 减少分幕的好处

分幕的减少对剧本与舞台均产生了重要影响。就剧本来说，幕及写实布景的配合使用，使剧作家必须转变长久以来的戏曲化思维，遵循有限时空观的要求。原本在戏曲里根本不成问题的时空转换成了一个显著的难题，尤其是在幕减少后，要将整部戏的内容浓缩在有限的地点中，就不能在舞台上一一展示各个地点所发生的情节事件，只能选择在舞台上演出重要地点发生的重要事件，在次要地点发生的次要事件，则不呈现在舞台。封至模在谈到新剧“幕段”时精辟地说道：“将一个事实，必择其精华中之精华，扼要中之扼要，作成一幕。看了此段，连前此后此的许多，都可以知道。无为无味没关系的，决不能加进去，可省看客许多的光阴。故三幕五幕，甚至一幕，可以作出许多事情。”^①他的意思，其实就是要将“精华”部分展现在舞台，不重要的则放在幕后。有了幕前与幕后，也就有了明场戏与暗场戏之分，戏剧结构变得复杂化了。

《恨海》幕次的变化过程，实乃一个情节不断集中的过程。钱逢辛二十二幕本、郑正秋十九幕本、汪优游九幕本都已无原本可查，不过朱双云说得很清楚，钱逢辛的二十二幕本与郑正秋的十九幕本《恨海》都不太通行，原因是它们基本与原小说保持一致甚至添加了更多的情节，旁枝过多显得冗长，如钱逢辛所编本中李鸿章议和、八国联军入京等就是《恨海》原小说中并没有的枝节。而现存的三个十一幕幕表，或以整幕来表现匪乱、或不吝笔墨表现陈仲霭王娟娟这一条次要情节线，出场人物也多，对主线情节形成干扰。至于汪优游九幕本，笔者以为其主体大概与李悲世七幕本差不多，但仍有所差别。汪优游在1914年2月参与了新民社《恨海》的演出，汪编写的《恨海》又是“演者宗之”，那么新民社演出所据理应为汪优游编写的九幕《恨海》^②。考虑到李悲世与汪优游都曾是新民社的成员，亦多次同台演过此剧，两剧又都以陈伯和与张棣华这一对

^① 封至模：《新剧究竟是怎样的》，《戏剧》1923年第2期。

^② 1914年2月9日，新民社在《申报》刊登广告宣传：“新民新剧社特请汪优游、王无恐、凌怜影、李悲世、张治儿、董天厄，本社特派友人往湖南聘请新剧大家，久为社会欢迎，现已到申，静养数日，即行登台。”《申报》1914年2月17日署名“丁悚”者所写的剧评中说：“予以病久不至新民社，昨夜为汪优游、王无恐、凌怜影三人，初自河南来此演情天恨。”另有《申报》1914年2月18日署名“瘦鹃”者所写剧评《志情天恨》同样提到了这场演出。可见，汪优游等人在1914年2月到上海后不久便开始演出《恨海》，演出所据《恨海》应为汪优游所编。

恋人的悲欢离合为主线^①，现存的李悲世七幕本极有可能源于汪优游所编写的九幕本。结合当年《恨海》的相关剧评，对比现存李悲世口述本，可发现二者仍有少许明显区别^②。一是人物减少，丁悚剧评提到新民社当时的演出中还有乡姬、五姐儿等人，李悲世口述本里均没有这些人物。二是幕外戏的减少。汪优游所编本“闭幕时数语谓：‘鸦片一物，真害人不浅，不知误了天下多少青年并且拆散吾们一家好好儿的家庭，怕将来亡国灭种也是此物。’语语药石，可为沉湎于鸦片中者作当头棒喝”^③。这一段其实就是闭幕时的幕外演说，李悲世口述本里，并无此段。三是汪优游本里主人公棣华和伯和第二幕才相见^④，但是李悲世口述本里二人第一幕就相见了。文明戏每一幕的长度并不固定，李悲世七幕本比汪优游九幕本所少的两幕极有可能是由于以上这些减少的部分构成。

经过上述简单对比，很容易发现，李悲世七幕本的情节是最为集中的，而且还可以更集中：第二幕用了一整幕来交代陈伯和父母被义和团杀害的情节，实则完全可以删去，仅通过补叙交代。同时，这两幕中王乐天（原小说王娟娟之父，为另一条情节线之人物）这一角色也可删去——既然该本完全删去了陈仲霭与王娟娟这一条情节线，那么保留王父这一角色于主线情节的发展无益，即便删去也毫无影响。

就舞台而言，分幕减少带来的影响同样不可忽略。分幕过多，不只是造成情节的琐碎，演员的表演也连带趋于碎片化；又或者出现好几件事情同时在台上的现象，各演员的表演显得没有主次之分。如民鸣社十一幕《恨海》第七幕“遇骗”。该幕内容为：“张娟娟因逃难而至上海，中途遇骗，被人鬻入勾栏。……伯和与其岳母暨未婚妻冲散时途中拾获遗金，顿成暴富，慕海上繁华，匆匆抵沪，忽遇辛述怀，寒暄之下，误认知己。”^⑤很明显，此幕内还有地点的转变，有张娟娟被卖入勾栏、伯和拾金至沪两件事，在当时不仅难以同时表现在舞台上，也无法突出陈伯和这一主角的表演。分幕减少之后，剧本情节趋于集中，一幕戏在演出时是一个大的动作段落。在这个动作段落

^① 《申报》1914年2月17日和18日有两则《恨海》剧评，分别署名“瘦鹃”、“丁悚”。这两则剧评都未提及陈仲霭与王娟娟。作为原小说中仅次于陈伯、张棣华的人物，若在剧中出现，“瘦鹃”和“丁悚”的剧评理应会有点评，毕竟，他们在剧评中对于各演员的演出都有点评，甚至包括了不知名的配角，既然剧评未提，应该是当时的演出中就没有陈仲霭与王娟娟这两个角色。

^② 当然，这些不同之处也有可能是李悲世回忆所致，毕竟时隔多年，凭借回忆口述当时的剧本，有所差异在所难免。不过，李悲世的口述本不仅段落完整，而且对诸如人物在舞台上的动作、舞台布置这些细节都十分清楚，文中所列的汪优游本与李悲世口述本三项明显的差别由回忆造成可能性不大。

^③ 瘦鹃：《志情天恨》，《申报》1914年2月18日。

^④ 瘦鹃在剧评中说：“第二幕伯和棣华相见时，怜影做得最令人忍俊不禁，背立向壁，不肯回头，低鬟浅笑，粉颊生微。”（见《志情天恨》，《申报》1914年2月18日）

^⑤ 《民鸣社恨海》，见毕公天编《幕侠丛纂》，上海通俗研究社1919年第3版，第9页。该幕表中有几处人物姓名与原小说姓名不一致，此幕中的张娟娟就是原小说中的王娟娟，是原小说的另一条情节线上的角色。此处省略部分为评述演员表演内容。

中,动作虽然不止一个,但主人公的动作作为贯穿动作,其他人物的动作皆为辅助动作,辅助动作应为贯穿动作服务,与贯穿动作无关的旁枝皆被摒弃,以突出主人公的动作。仍以《恨海》为例,在李悲世七幕本中,“遇骗”这一情节,即仅仅保留陈伯和、辛述怀、贾仁义、妓女花四宝这几个人物的动作,而不再像民鸣社十一幕《恨海》那样保留张娟娟的戏份。如此一来,“遇骗”就能相对完整地在这一动作段落呈现出来,而不必被其他旁枝动作所打断。所以,分幕的减少,在演出中除了能有效避免前文所述的布景成本增加的问题,还能突出贯穿动作,促使表演趋于完整化。

另外,观众观赏的侧重点也随之变化,不再是“听戏”,而是“看戏”;不再是听唱段或者体会文辞的优美,而是看真正的动作,不可能再有戏曲那般虚拟化的表演,在表演中穿插西皮二簧之类的唱段或插科打诨之类更是不允许,一种新的与戏曲不同的表演方式呼之欲出。戏曲是“靠演员的表演和观众的想象共同创造舞台的生活图景”^①,而现在则是演员的表演要与布景契合,与环境协调,动作向自然靠拢,也正是前文马三先生所要求的背景要与动作、表情一致。以人物登场方式为例,王钟声《黑奴吁天录》中,人物还是“扬鞭登场”这种戏曲化的方式,而在李悲世七幕本中,每一幕皆是幕启时,布景完备而演员皆在场上,如第一幕舞台提示曰:“幕启:陈启夫人坐佛前半桌上,手持佛珠念白衣咒,念毕,转身坐椅上,婢捧参汤上。”^②这就已经完全是话剧人物的登场方式了。

写到这里,不禁发现这样一个事实:剧本分幕过多与戏曲思维有关,给舞台演出带来一系列不良后果,幕的减少势在必行;分幕的减少反过来对剧本和舞台产生了重要又复杂的影响(其真实情况远比本文所探讨的要复杂得多),剧本与舞台呈现出互动的面貌。其实不只《恨海》,从《中国现代戏剧总目提要》(修订版)还可以看出,中国早期话剧的幕次在整体上也呈现出逐渐减少的趋势。幕次逐渐减少的过程是情节不断集中的过程,也是从无限时空观向有限时空观逐渐转变的过程,中国现代戏剧是在这一过程中逐渐成熟起来的,并最终出现了《雷雨》这样地点、情节、时间高度集中的多幕剧,《恨海》不过是这个总体趋势的一个缩影。

^① 黄克保:《戏曲表演研究》,中国戏剧出版社1992年版,第9页。

^② 王卫民编:《中国早期话剧选》,中国戏剧出版社1989年版,第108页。

论《暗恋桃花源》的艺术成就

中南财经政法大学新闻与文化传播学院 胡德才

摘要:《暗恋桃花源》是赖声川戏剧的代表作,也是台湾当代戏剧中影响最大的作品,其表现形式的新颖独创、人文意蕴的深厚隽永和历久不衰的舞台生命力及持久而广泛的影响使它成为了中国话剧史上堪与《雷雨》、《茶馆》并列的戏剧经典。其艺术成就主要体现在“拼贴”的“戏中戏”套层结构、悲剧与喜剧交错对照的舞台奇观和深厚而耐人寻味的多重意蕴。

关键词 《暗恋桃花源》 拼贴式结构 悲喜交错 多重意蕴

《暗恋桃花源》自1986年在台北艺术馆首演并由皇冠文化出版有限公司出版单行本以来,影响与日俱增。近三十年来,编剧和导演赖声川主持的“表演工作坊”先后组织了多次巡回演出和纪念演出,足迹遍及中国台湾、大陆、香港和新加坡及美国的纽约、旧金山、洛杉矶等多座城市,而该剧被民间戏剧组织特别是大学校园戏剧社团搬上舞台则更是不计其数。该剧自首演当年获得台湾“杰出表演艺术奖”以来,不断获得广泛赞誉,在海内外享有盛名。美国《国际日报》称其为“中国当代舞台剧艺术的精品”,“独特的结构,人人触及的主题,一阴一阳的对比,炉火纯青的演技,这一切把《暗恋桃花源》推到中国当代舞台剧艺术的高峰”^①。该剧曾被收入英文版《牛津当代中国戏剧选集》,获得台湾《联合报》“最佳台湾文学奖”。2007,获选为中国话剧百年十大话剧之一。

《暗恋桃花源》作为赖声川戏剧的代表作,也是台湾当代戏剧中影响最大的作品,其表现形式的新颖独创、人文意蕴的深厚隽永和历久不衰的舞台生命力及持久而广泛的影响使它成为了中国话剧史上堪与《雷雨》、《茶馆》并列的戏剧经典,既是话剧史上代表一个时代的话剧艺术成就的里程碑式的作品,又是能经受住历史淘洗的具有超越时空的美学价值的艺术珍品。笔者认为,《暗恋桃花源》的艺术成就主要体现在结构的新颖独创、悲喜交错的审美效果和耐人寻味的多重意蕴。

^① 详见“表演工作坊”官方网站:<http://www.pwshop.com>。

一 “拼贴”的“戏中戏”套层结构

霍洛道夫在《戏剧结构》一书中谈到：“在世界剧作史上尽管采用的结构处理方法是多种多样的，但不难看出有两种结构类型，一种是锁闭式结构，另一种可以叫做开放式结构。”^①如果说锁闭式和开放式是传统戏剧最典型的两种结构类型，那么再考察当代世界戏剧实践，我们发现已出现第三种结构类型，可以称之为拼贴式结构。赖声川的《暗恋桃花源》就是戏剧拼贴式结构的典范作品。

《暗恋桃花源》的艺术成就首先就突出地表现在结构的新颖独创上，它与我们常见的传统戏剧中的开放式结构和锁闭式结构完全不同，采用的是一种“拼贴”的“戏中戏”套层结构。

赖声川说：“我的作品中一直有‘拼贴’的概念，其实剧场本身就是拼贴的艺术。”^②可见赖声川采用拼贴式结构并不是偶然的，而是源于他对剧场艺术的独特认识。因此，拼贴式结构在他的戏剧中很常见，以《暗恋桃花源》运用得最为巧妙与娴熟，甚至成为了后来先锋实验戏剧学习的范本。如孟京辉1992年编导的《思凡》就是以“拼贴”手法将中国明朝无名氏的《思凡·双下山》和意大利薄伽丘《十日谈》的有关章节改编而成的优秀喜剧。

在《暗恋桃花源》之前，中外戏剧史上的戏剧中有“戏中戏”的例子并不少见，如莎士比亚的《哈姆莱特》、田汉的《关汉卿》，但那往往只是剧情发展过程中的片段穿插。也有极端的如意大利戏剧大师皮兰德娄的《六个寻找作者的剧中人》，也是“戏中戏”贯穿全剧，因而也是戏剧史上的奇葩。

但《六个寻找作者的剧中人》又是一部“鬼魂戏”，它写被剧作者废弃的剧本中的人物，闯进剧院的排练场，要求导演把他们的戏排出来。在他们表演自己悲惨命运的过程中，剧院的导演与演员不知不觉地也加入了进去。于是，“戏中戏”与戏里再现的实际生活混成一体，活着的导演、演员与死了的人物融合起来。戏的最后，这六个人物中的小儿子自杀身亡时，舞台上真的响起了枪声。戏与“戏中戏”已经真假难分、虚实莫辨。新奇固然新奇，但已超出观众的默许，让人有些莫名其妙，因此也就有很多观众不以为然。

《暗恋桃花源》是现代悲剧《暗恋》和古装喜剧《桃花源》的“拼贴”，但这种“拼贴”不是“拼凑”，而是当代戏剧中的一种具有后现代特征的手法。剧中“拼贴”的两部“戏中戏”又构成了一个互相联系、互相对照、互相影响、互相干扰且富有深意的有机整体。

^① 霍洛道夫：《戏剧结构》（李明琨、高士彦译），华东师范大学出版社1981年版，第24页。

^② 鸿鸿、月惠编著：《我暗恋的桃花源》，远流出版事业股份有限公司1992年版，第22页。

在这里,历史与现实、大陆与台湾、时装与古装、悲剧与喜剧、笑声与泪水、感伤与思考都融为一体,结构新颖,意蕴深厚,既感人至深,又耐人寻味。

《暗恋桃花源》以“两个剧组争夺剧场”分别排演一部悲剧和一部喜剧构成“戏中戏”并贯穿始终。和《六个寻找作者的剧中人》相比,《暗恋桃花源》的结构虽然更加复杂,但却更加清晰明了,易于为观众理解和接受。原因在于:第一,《暗恋桃花源》里两个剧组“争夺剧场的演员们”比《六个寻找作者的剧中人》的“鬼魂”要来得真实;第二,《暗恋桃花源》通过分场划清了各场次之间的虚构前提,在戏与“戏中戏”及排练“戏中戏”之间有清晰的界限,全剧有一个真假可辨的整体虚构框架。

《暗恋桃花源》的“拼贴”的“戏中戏”套层结构可以分三层:

第一层:两个剧组争夺一个剧场——戏;

第二层:两个剧组所演的两部戏:《暗恋》与《桃花源》——“戏中戏”;

第三层:两个剧组分别排演《暗恋》、《桃花源》以及陌生女子寻找刘子骥——“戏外戏”。

《暗恋桃花源》全剧十五场:开篇第一场在江滨柳《追寻》的歌声中开始:“你是晴空的流云,你是子夜的流星……”这是全剧的第一场也是《暗恋》的第一场,写的是男女主人公江滨柳和云之凡在上海外滩公园的别离。观众一下就进入到了戏剧假定的情境之中。可是随着《暗恋》导演的一句:“我记得当时不是这样子。”这一情境突然被打破,观众于是醒悟,原来是在排戏,这第一场是“戏中戏”。而《暗恋》导演出场,开始讲评第一场,指导排戏,并要求重排,这是全剧的第二场,不再是“戏中戏”,而是排练“戏中戏”。接着第三场就是《暗恋》第一场的重排和续排,而在排练过程中,又被《桃花源》剧组的到来打断并挤走,那个陌生女子也同时出现在舞台。到这里,观众得知,原来不仅有一个《暗恋》剧组在排戏,还有一个剧组也要在这里排戏,“两个剧组争夺剧场”的整体结构框架从此搭建完成,观众从此进入这一稳定的假定情境之中。到第四场则是《桃花源》的第一场,写武陵人老陶无能,妻子春花与房东袁老板两情相悦,想逼走老陶。第五场为《桃花源》第二场,写“夫妻失和,家庭破碎,愤世嫉俗,情绪失调”的老陶离家出走,正当他划船往上游而行的时候,又被《暗恋》剧组打断和替换,又有陌生女子出来寻找刘子骥。全剧就这样在两部“戏中戏”以及排练“戏中戏”之间的不停交替和转换之中向前推进,再穿插一个穿着时髦的陌生女子不停地在寻找刘子骥。《暗恋》与《桃花源》,戏里与戏外错综交织。观众一会儿在看戏,一会儿又在看排戏;一会儿在看现代悲剧,一会儿在看古装喜剧;看到中途第十一场时,舞台上两个互不搭界的戏竟然演成了一出戏,两出戏的人物竟对上了台词。

《暗恋桃花源》的“拼贴”的“戏中戏”套层结构,看起来杂乱,实际却井然有序,结构新颖别致,在有限的舞台时空里,有效地表现了丰富的生活内容和人物的情感世界。

二 悲剧与喜剧交错对照的舞台奇观

《暗恋桃花源》的艺术成就还表现在它将悲剧与喜剧融于一剧之中,形成交错对照的舞台奇观,具有独特而奇异的审美效果。

《暗恋桃花源》不是纯粹的悲剧,也不是纯粹的喜剧,它运用“拼贴”的手法巧妙地将一部现代悲剧与一部古装喜剧以“戏中戏”的形式镶嵌于以“两个剧组争夺剧场”为中心的戏剧构架之中。但并不因此就削弱悲剧的感染力和喜剧的色彩。

赖声川要在一部戏里同时演出悲剧和喜剧的想法,是受到了古希腊戏剧演出和日本能剧演出的启发。

古希腊悲剧与喜剧界限分明,但在一年一度的酒神节举行的盛大的戏剧比赛中,每个参赛的剧作家都要提交一个悲剧三联剧和一个内容相关的“羊人剧”作为参赛作品。“羊人剧”属于喜剧,有闹剧的成分,它的内容常常是在讽刺前三出悲剧中的剧情和人物。也就是说,在古希腊一次完整的戏剧演出,是悲剧与喜剧的同时呈现,观众在看完三出悲剧之后,还要看一出喜剧才满意回家。赖声川由此领悟到:“在‘悲’、‘喜’之间,有一种特殊对话,一种神秘、原始的对话,始于人心深处的对话。”^①

能剧是日本的传统戏剧,一部能剧分上下两部分,“能”演出到中间,一般要插入一段“狂言”表演。“狂言”相当于古希腊的“羊人剧”,是古典滑稽剧,有闹剧色彩,穿插在能剧演出的幕间表演。“狂言”的内容也常常是在讽刺或说明前面能剧中的角色与剧情。

由古希腊和日本东西两种文明中的戏剧表演面貌,赖声川认识到:“悲剧和喜剧似乎不是相反词,而是一个演出中必备的两种面貌。”^②

在中外戏剧史上,对悲剧与喜剧的创新实验与理论探索也一直在进行之中。

悲剧和喜剧在古希腊是界限分明的两种体裁,到文艺复兴时期以后,戏剧中的悲剧和喜剧已出现由对立走向融合的趋向。意大利剧作家瓜里尼最早提出将悲剧和喜剧结合起来创造“悲喜混杂剧”的主张,同时期英国莎士比亚的戏剧和后来古典主义时期法国莫里哀的喜剧都打破了悲喜的界限,悲剧中有喜剧的穿插,喜剧中也有悲剧的因素,再到18世纪启蒙主义时期法国戏剧家狄德罗提倡“严肃剧”或“正剧”并付诸实践。

进入现代以来,随着感伤喜剧和荒诞喜剧这两种新的喜剧类型的出现,悲剧成分已不再仅仅是喜剧中可有可无的一种点缀和穿插,而是融为了喜剧的不可分割甚至难

^① 赖声川:《悲喜,快乐,忘我——暗恋桃花源的二三事》,《赖声川剧场》第一辑,东方出版社2007年版,第145页。

^② 赖声川:《悲喜,快乐,忘我——暗恋桃花源的二三事》,《赖声川剧场》第一辑,东方出版社2007年版,第146页。

以辨识的一种成分,从而使这两类喜剧都带有一种深沉的悲剧感。如契诃夫喜剧中感伤情调,荒诞派戏剧中绝望的抗争。

戏如人生,有悲有喜。悲喜融合,悲中有喜,喜中有悲,时喜时悲,应是常态。但悲喜融合,不是不喜不悲,而是有喜有悲;不是悲喜调和与折中,而是悲喜交错与对照;不是悲与喜的弱化,而是悲与喜的强化。因此,一些立意在回避冲突、调和矛盾、不喜不悲、平淡寡味的所谓“正剧”缺乏艺术感染力,并不具备戏剧应有的魅力。

赖声川的《暗恋桃花源》以“拼贴”的“戏中戏”套层结构将悲剧和喜剧同时呈现在一个舞台,彼此交错,形成对照,悲剧不减其悲,喜剧不损其喜。在内容意旨上彼此相关,使人产生联想;在演出中又互相干扰,彼此评论,从而造成了戏剧演出史上悲喜并置、精彩纷呈、意蕴深厚、趣味盎然的舞台奇观。

《暗恋》中的江滨柳四十年来难忘因时局动荡而离散的恋人云之凡,深情的暗恋令人感慨又感动;四十年后身患绝症风烛残年躺在病床的江滨柳与见到寻人启事之后来到医院的云之凡重逢,临别时,江滨柳那一句“这些年……你有没有想过我?”令演员和无数观众都不禁怦然心动,流下了纯净的泪水。

《桃花源》里老陶、春花、袁老板三人各取姓名中的一个字就构成“陶花袁”(桃花源),可是此“陶花袁”非彼“桃花源”。“陶花袁”不过是一个婚外情的三角关系。老陶不育,妻子春花红杏出墙与房东袁老板偷情,老陶被逼离家出走。表演夸张,语言幽默,动作粗俗,舞台热闹,喜剧气氛浓烈。但老陶之窝囊委屈以及春花、袁老板婚后家庭破败的场景,又使《桃花源》在喧闹的喜剧背后暗含着不尽的悲凉与无奈。

赖声川让《暗恋》与《桃花源》二剧的导演在舞台上互相评价,《暗恋》导演说:“我看你的喜剧,我好心痛啊。”《桃花源》导演则说:“我看你的悲剧我很想笑。”一出令人心痛的喜剧,一出使人想笑的悲剧,因为喜剧中也有悲悯的情怀,而悲剧中有荒诞的色彩。

现代悲剧《暗恋》与古装喜剧《桃花源》,一个写爱情,一个写婚姻。一个是四十年的暗恋,镂骨铭心的恋情,现代却古典;一个是婚外情故事,通俗的三角关系,古装却时尚。一个宁静、单纯、浪漫、典雅,满蕴着诗情画意;一个喧闹、粗俗、现实、功利,充满了闹剧色彩。

三 深厚而耐人寻味的多重意蕴

《暗恋桃花源》之所以近三十年来久演不衰,受到海内外观众读者的喜爱和赞誉,具有顽强的舞台生命力,还因为剧作具有深厚而耐人寻味的多重意蕴。

1. 社会历史层面

《暗恋桃花源》的创作灵感源于台湾的混乱环境。

赖声川听李国修讲到一次观看戏剧彩排的经历:一部名为《谢微笑》的戏被安排在

下午彩排，晚上首演，可是中间两个小时被安插了一场小学生的毕业典礼。于是，彩排还没完，小学生已经坐在台下了，同时，钢琴、桌椅等都等着要搬上舞台。^① 不懂剧场、管理无序，是普遍的现象，这映照出台湾整个大环境的混乱无序。有感于此，赖声川决定创作一部以“干扰”为原动力的关于“两个剧组争夺剧场”的戏剧。

在《暗恋桃花源》中有各种各样的干扰，两个剧组互相干扰，剧组内导演的干扰、演员的干扰，剧组外陌生女子的干扰、管理员的干扰等等。《暗恋桃花源》当时那么受欢迎，“是由于完全符合了台湾经验——就是乱、干扰，从这中间钻出了一个秩序来，满足了众人潜意识的愿望。台湾实在太乱了，这是大家的共同经历，将它转变成剧场中的错误，让完全不搭调的东西放到了一起，看久了，也就搭调了。尤其是两队同台对峙那一段，触到了我们的潜意识。生活本身就是那么乱，台湾社会的步调又是那么快，然而身在其中的人自有一种乱中的秩序。看这出戏的经验，统一了观者很多生活中的乱象”^②。

但时过境迁，当时台湾社会的乱象、干扰已与我们欣赏《暗恋桃花源》没有太大的关系。但正是触发作者创作灵感的“干扰”造成了剧作别具一格的“拼贴”的“戏中戏”套层结构，并因剧中多种因素不断地“干扰”最后造就了一部悲剧与喜剧相对照、泪水与笑声相交织的饶有趣味的舞台艺术珍品。

《暗恋桃花源》的时代背景是长期隔绝的海峡两岸关系。

赖声川常常能通过戏剧敏锐地把握特定时代的社会情绪。《暗恋桃花源》创作和首演的1986年，台湾尚未解禁，海峡两岸还处于持续了三十多年的隔绝状态，关于两岸的话题还很敏感。《暗恋桃花源》一方面创造性地改编了陶渊明的《桃花源记》，写的是武陵人老陶、春花和袁老板（即陶花袁）的婚恋纠葛；另一方面安排了东北青年江滨柳和云南姑娘云之凡1948年在上海黄浦江畔相爱，因时局动荡而离散，后分别落籍台湾，各自结婚生子。但江滨柳四十年来难忘初恋情人云之凡，在病危之际登了“寻人启事”，终于与也生活在台北近在咫尺的云之凡重逢。但时光流逝，一切都已改变，生活不能重来。

喜剧《桃花源》对民族传统文化意象的想象与解构、悲剧《暗恋》中刻骨铭心相思四十年的沧桑以及剧中人物对上海、东北、云南的深情回忆，无不触动着隔绝了四十年的两岸人民的心弦，因而引起广泛的共鸣。江滨柳的“暗恋”也是一代人的“暗恋”，映照的是四十年的历史，目标指向两岸关系。因此，《暗恋桃花源》将在现代中国离乱生活背景下的悲剧《暗恋》与作为中华民族传统文化意象的桃花源梦想相联系和比照，表达了作者对生活的思考、对历史的反思、对理想的追寻。正如学者指出的：“《暗恋桃花

^① 参见《舞台剧〈暗恋桃花源〉的诞生》，鸿鸿、月惠编著：《我暗恋的桃花源》，远流出版事业股份有限公司1992年版，第17页。

^② 水晶：《“暗恋”20年，只为“桃花源”》，《赖声川剧场》第一辑，东方出版社2007年版，第113页。

源》算是一朵特殊的花朵,纪念一个特殊悲情的时代。”^①

2. 爱情婚姻层面

《暗恋桃花源》中的一个悲剧一个喜剧,从戏剧故事的层面看,依然是常见的传统戏剧通过普通世间男女的婚恋家庭故事演绎人生的套路,只是编导并不倾心于对复杂曲折的传奇故事的营构,而是通过“拼贴”的“戏中戏”的套层结构以及象征等手法使剧作在古今交错、悲喜并置的戏剧世界里让不同的读者观众领略作品深厚的主题意蕴。

现代悲剧《暗恋》讲述的是现代爱情故事,具体地说是一个关于“暗恋”的故事。江滨柳和云之凡1948年在上海发生了一段刻骨铭心的爱情。由于时局动荡,这对恋人当年在上海分手之后再也无法联系,不久各自流落到了台北。身在台北的江滨柳四十年来对云之凡一直怀着深深的思念之情。晚年身患绝症,躺在医院的江滨柳从往返于大陆和台湾之间的朋友处得知云之凡可能也在台湾,于是在《中国时报》登出寻人启事。也住台北的云之凡见到寻人启事后来到医院,这对相违四十年的恋人终于见面。但他们均已儿女成行,行走在人生的暮年。

古装喜剧《桃花源》讲述的是婚姻故事,具体地说是一个关于妻子“红杏出墙”的“婚外情”故事。它源自对陶渊明的散文名篇《桃花源记》的改编。武陵渔人老陶打渔为生,妻子春花没有生育,春花与房东袁老板发生婚外恋情。老陶一气之下离家出走而误入桃花源,在桃花源摆脱了烦恼的老陶最终难忘妻子春花,决定回武陵带春花一同去桃花源。可回来后发现春花已和袁老板结婚生子,但早没有了当初偷情时的甜蜜,两人形象邋遢委琐,整天吵嚷不休,家庭破败不堪。老陶欲重返桃花源,但已找不到回来时留下的通往桃花源的路标。

两个故事,关涉爱情婚姻,一悲一喜,又悲喜交集,彼此对照,互相映衬,耐人寻味。

《暗恋》中的江滨柳与云之凡曾经的爱情就是他们心中挥之不去的桃花源,上海、外滩、街灯、秋千、和谐、宁静,“好像梦中的景象”。江滨柳四十年来心中藏着的就是这个梦。可是,时局、战乱使他们分别了,离散了,失去了联络,梦破碎了。他们不约而同流落台北,各自遇上一个自己不爱但却善良的对象,结婚生子,过着平凡的日子。四十年后,梦中人再见,但时过境迁,人事全非。

《桃花源》里的老陶离开可悲的现实生活,误入一个人人向往的世外桃源,烦恼和痛苦随之消失。但他仍然难忘春花,可他一旦重返现实,烦恼和痛苦又如影随形。春花和袁老板两情相悦,信心满满,有过携手并肩走向未来的理想和抱负。可一旦结合,又反目成仇,整天吵闹不休,家徒四壁,破败不堪。

江滨柳和云之凡的爱情是美好的,像梦,令人陶醉,但梦是难以实现的。四十年的“暗恋”是美好的,但梦中人一旦出现,梦就破碎了。不知如果江滨柳和云之凡能如愿

^① 水晶:《“暗恋”20年,只为“桃花源”》,《赖声川剧场》第一辑,东方出版社2007年版,第123页。

结合,是否也会像老陶和春花,或者春花和袁老板的婚姻那样可悲?

春花也是在追求理想的爱情与婚姻,她与袁老板都不满足于婚外情,不惜逼走老陶而结婚生子,可是理想实现之日也是理想破灭之时。

爱情总是理想的,婚姻却是现实的。理想的爱情婚姻大概就像桃花源一样只是一个并不存在的“乌托邦”。桃花源只是存在于每一个人的心中,也许你所拥有的平凡的日子就是你的桃花源。《暗恋桃花源》在爱情婚姻的层面也能给我们许多思考和启示。

3. 人生哲理层面

随着时间的流逝,政治局势的变化,社会文化环境的改变,《暗恋桃花源》的特定时代社会历史内涵已不重要,人们普遍地喜欢它、欣赏它,还因为它以“拼贴”的“戏中戏”套层结构,通过特定的爱情婚姻生活现象的描写揭示了具有普遍价值的人生感怀,具有永恒而共通的生命意义。

《暗恋桃花源》也可以说是一部寻梦的戏。“桃花源”就是一个梦,“暗恋”就是苦苦地寻找。

江滨柳暗恋四十年,是为了一个梦,为了寻找一个藏在他心中的爱情的桃花源。《暗恋》的导演要排演《暗恋》也是为了一个梦,为了再现一朵开放在他心中的“最美丽最动人的白色的山茶花”。春花和袁老板曾经也是为了一个梦,一个“哪怕是到了天涯海角,都是我们自己的园地”的梦。老陶是唯一误入了“桃花源”的人,但为了自己的梦,为了带春花一起去“桃花源”而离开了“桃花源”,于是出而不得返。陌生的女子则一直执著地寻找着刘子骥,那是她的梦,她的爱情的梦。而刘子骥是陶渊明笔下寻找桃花源的人,他没有找到桃花源,在寻找途中就病故了。桃花源是不存在的,刘子骥也是不存在的。陌生女子自然是不可能找到她的刘子骥的。

《暗恋桃花源》因此能给人很多启示:人事无常,但真情永在。暗恋是美丽的,人人都有过暗恋。心有所属,痴心不改,那也是一种坚持,一种美丽。每个人心中都有一个桃花源,但生活中的“桃花源”并不存在;我们拥有的可能并不完美,但真正的完美可能只在梦中存在。桃花源虽然只可能在梦中存在,人们却无法停止对它的追寻,这是人生向上的意志与美德,却也是人生悲剧性的宿命。人生虽然有寻梦的美好,但人生总是充满了遗憾、缺陷与无奈。

论沈虹光“小人物”剧中的主流意识

周口师范学院文学院 陈晶晶

摘要:沈虹光是新时期以来出现的女剧作家。她的剧作以擅写普通人的生活著称,获得了评论界的普遍赞誉,有多部作品获得过各种重要奖项。但她的“小人物”剧其实是主旋律戏剧。因为这些作品中有一个清晰的模式:先写普通人的生活,提出尖锐的问题,然后从问题上滑过去,高唱正面道德教育的调子作为解决。其“小人物”剧表面上具有平民意识,真正渗透的却是主流意识。

关键词:沈虹光 “小人物”剧 主流意识

沈虹光是中国当代戏剧领域出现的一名优秀女剧作家,她从1980年代开始戏剧创作,至今共创作了十余部戏剧作品。主要题材有两大类:小人物题材与革命战争题材。其中,小人物题材代表了沈虹光的最高戏剧成就,主要包括《五(2)班日志》(1982)、《寻找山泉》(1986)、《搭积木》(1988)、《丢手巾》(1989)、《同船过渡》(1995)、《幸福的日子》(1999)、《临时病房》(2004),其中多部作品获得“曹禺戏剧文学奖”、“文华奖”、“五个一工程奖”等国家级戏剧奖项。评论界对其戏剧作品的代表性评论主要是“描写普通人的日常生活,却在平凡人生的书写中呈现深厚的人性内涵,揭示出人生中充满诗意的深层意蕴”^①。还有评论认为其作品在“理想与感性的融通基础上,用一个具有普适性的价值尺度做出了自己的生动阐释。这个价值尺度或道德标准,就是善良、理解、爱”^②。但笔者经过对沈虹光这一系列“小人物”剧的重新审读与研究,发现沈虹光虽然对普通人物的性格与心理有细腻丰富的描写,善于发掘日常生活中的戏剧性,但其作品在思想实质上多是迎合了官方主流意识形态,并没有真正从人本体出发关注人物所面临的诸多人性困境,而更多局限于政治与道德层面的教化,从而极大限制了其作品在人性维度上的开掘,使作品的思想实质更多具有一种主流性。

① 胡德才:《论沈虹光的话剧创作》,《戏剧艺术》2012年第1期。

② 廖全京:《沈虹光的“伦理——心理”现实主义之路》,《沈虹光剧作论集》,武汉大学出版社2011年版,第123页。

一

《五(2)班日志》创作于1982年,是沈虹光的成名之作。这时中国的戏剧界刚刚从“文革”阴影中走出,剧坛经历了“伤痕剧”、“反思剧”、“社会问题剧”等一系列的戏剧思潮,戏剧文学求真求实,干预现实的艺术属性得以恢复和发展。沈虹光作为湖北省艺术研究所一名最年轻的编剧,在此种社会环境大背景下创作出了本剧。

该剧讲了某市一小学校五(2)班五个天真活泼的小学生在慈爱善良的班主任——乐老师的悉心关怀教育下渐渐成长的故事。作者试图通过这一群真实可亲的儿童形象呼唤天真的童心,从而对复杂世故的成人社会的种种丑恶现象进行净化。

《五(2)班日志》的突出之处在当时看来一个是“散文化”的结构。1980年代初,散文化的戏剧形式并不多见,戏剧舞台上更多的还是严格执行“三一律”的作品,沈虹光能按生活本身自然的流程,对戏剧中的人和事进行自由灵活的组接和剪裁,自由转换时空,通过一本日志将五个家庭各自不同的生活面貌串接起来,构成社会的一个缩影,这种散文化的结构在当时看来比较新颖。它的另一个特色是在展示儿童世界的同时又呈现了丰富广阔的社会内容。作者选取了广阔社会的一隅——小学生的世界作为主要对象,通过散点透视的结构,连缀五个孩子不同的家庭生活片段来使人获得对整个社会现实的整体印象。但是,在散文化的戏剧结构早已普遍的今天,我们再来分析这部剧,就会发现它存在着相当突出的揭露的社会问题和提出的解决方法不能匹配的毛病。

妮娜一家曾受“文革”批斗,母亲心有余悸准备带着小妮娜出国投奔亲人;童明明家是革命干部家庭,小小年纪就有了特权思维;吉东是个单亲家庭,爸爸“文革”中去世,妈妈患了精神病,经常打骂吉东;郎军父亲是动物园经理,为了经营请客送礼,找童明明那个当干部的奶奶开后门……剧本从社会的最小单位——家庭出发,以儿童的视角呈现出了“文革”刚结束后社会上存在的方方面面的历史遗留问题和现实问题。这些问题作者提了出来并把它们严峻地摆到了剧中的主角——乐老师的面前。但作者的解决之道却是让乐老师“呼唤纯净的童心与爱心”。然而呼唤爱心的办法只有在吉东的问题出现的时候才能对得上,她教育孩子们对吉东要同情友爱,不要讥讽嘲笑,孩子们都听从了。但是对于解决其他的问题根本用不上。例如郎军爸爸承包的动物园制造噪音影响孩子上课学习,乐老师试图说服郎老板,可是无济于事,郎老板一请客送礼,动物园照开,乐老师只能无奈。还有,妮娜妈妈要带妮娜出国,当时出国不像现在这样平常,出国往往被认为是对祖国的失望和背叛,这是很严肃的社会问题,但是沈虹光只是让乐老师说了一句“为什么不早说呢,我们一点准备也没有,应该开个欢送会的”,就此淡化过去。作者让乐老师在她接触到的历史和社会问题面前,对尖锐矛盾避

而不谈,这样无法写出她的思想和个性,只能使主要人物沦为一个真诚无私乐于奉献的“祖国园丁”的符号了。

沈虹光一直是在体制内创作,她的戏剧思维是从“文革”中塑造来的,“三突出”是她的写作起点。官方的主流思想与理念已内化到作者的思想深处,而对社会历史与现实的批判反思意识相对淡薄和弱化。于是,作者真诚地认为,呼唤爱心永远是正确的,至于剧中暴露出的种种社会问题能不能用爱心的办法来解决,则不在其考虑范畴。这就是作者竟然能够从自己披露的社会问题、历史问题上滑过去的原因。反正宣扬社会主义的思想品德肯定是正确的!

于是我们发现,沈虹光的作品必然会始终具有主旋律性质。我们看到,提出的问题和解决方法不匹配,提出尖锐问题却滑了过去这样的现象在沈虹光的下一部剧作,1984年的《寻找山泉》中更鲜明、强烈地表现出来。

此剧描写革命老干部粟秉山回乡参加“革命暴动五十周年纪念大会”,目睹革命老区落后的社会现状和民众的苦难生活,想起当年革命时给老乡们的“等革命胜利了,我给你们盖洋楼”的承诺而陷入深深的内疚与自责,为了弥补愧疚,粟秉山决心寻找曾经的老战友七哥的家属——七嫂。

该剧与《五(2)班日志》不同的地方在于,剧中洋溢着浓烈的政治批判意识。作者让革命的胜利者亲眼目睹了革命老区的艰苦现实,想起老区人民为革命的无私付出与自己曾立下的革命誓言,在今昔的强烈对比中他开始反思革命的意义,甚至开始质疑革命的目的。剧中有这样一段具体描写:

花子 (认真地看了看粟秉山的神情,想了想,安慰地)如今的事是比往日难搞,往日七哥手一挥,“跟我来”,大家都来了。如今的人哪,心里头好复杂。不怪你们,不怪你们。来,喝。

粟秉山 (夺下花子的酒杯)花子,你跟我说真话!你未必也把我当官家人了?

花子 (定定地看着粟秉山,少顷,严肃地)说真话?

粟秉山 说真话!

花子 好,你听着!我是个什么人,你粟秉山最清楚。我这一家大大小小,和我一样,没多大出息,也不害人。我们出力气,凭双手,只图有一碗好饭吃。可是这些年,田越种越贫,山越来越荒,老百姓不是没有吃苦,不是没有流汗,可这碗饭就是到不了口!粟秉山,我为你担心哪,我怕再打起仗来,你的队伍没处躲,没人给你送饭哪!

粟秉山 (好一会才发出声音)花子,(发颤地端起酒杯)来!我敬你这杯酒。^①

^① 沈虹光:《寻找山泉》,《沈虹光剧作选》,中国戏剧出版社1989年版,第97~98页。

花子与粟秉山的对话揭示出的巨大历史与现实矛盾，革命老区贫困的现状与当初革命者许下承诺形成如此强烈的反差。曾经的革命干部如今有了特殊待遇，老区人民却依然贫困。作者已经触及了革命本身的逻辑正义问题，背离了当初革命目的与理想的革命还有什么正义性可言？！沈虹光受1980年代反思文学的影响，在这部作品中呈现出了对政治、历史问题的强烈质疑与探寻，显示了巨大的勇气。

剧本写到了这里，往下该怎么发展？显然有着两种合理的发展思路。一种是指向内心的，一种是指向现实的。指向内心的写法，就是具体回忆和再现出当年根据地人民做出巨大牺牲的一个故事，让愧悔和不能忘本的思想意旨深化和具体化，最后以粟秉山表示一定要不忘革命初衷的态度结束。指向现实的写法，就是立即给当地甚至中央的领导部门反映情况，立即着手询问调查老区仍然贫困的具体原因，成为对现实的批评和审视，甚至自己着手为老区脱贫寻找办法、出谋划策。如果是这两种思路之一，那就都是剧本前部的合乎逻辑的发展。但令人吃惊的是，剧本的实际发展却是“寻找山泉”，把剧本前部提出的问题和对政治历史进行反思的维度根本丢了。所谓“山泉”，就是老区人民的奉献精神。具体写法是：既然吃了饭后还要在老区走走，粟秉山就去寻找当年富有奉献精神的“七嫂”，七嫂没有找到，但寻访中接触到的老区人还是那么纯朴，让粟秉山深深感动，剧本就在“寻找山泉”、歌颂老区人民的一片诗意图中结束了。于是，剧本呈现出一种奇怪的逻辑：老区人民哪，革命成功多年了，你们还是这么苦，我们对不起你们，可是你们的奉献精神是多么可贵呀！

然而，上述逻辑的不顺畅、缺乏统一性的问题作者好像并无感觉。作者似乎觉得，既然写的是一个老干部在老区的一路活动，作品当然就具有统一性；既然对老区人民的愧疚心情和学习、歌颂老区人民的奉献精神都是一个老干部的革命家情怀，两种思想都具有正面意义，就可以一起描写，并且具有统一性。而剧本以愧对老区人民开始，以歌颂老区人民结束，是不是有什么不顺畅的问题，根本就不在考虑之列。剧本的这种面貌，明显地表现出作者多年所受教育而形成的只要注重正面教育，作品就站得住的思维方式。正是这种思维方式使得作者可以不顾作品提出的问题和解决的方法不匹配的矛盾。如果说《五(2)班日志》虽然存在着问题与办法不匹配的矛盾，但作为“文革”刚刚结束的时候的作品高唱爱心的调子还能被接受的话，《寻找山泉》却不一样了，其中逻辑不顺畅的问题已经太突出了。在《寻找山泉》中，先提出尖锐的现实问题，然后从问题上滑过去，高唱正面教育的调子作为解决的写作模式已经成形。继续看沈虹光此后的一系列“小人物”剧作，可以发现，它们无一例外地全都是这种写作模式。

4

二

随后的《搭积木》、《丢手巾》两部作品产生于1980年代末。这一时期是新写实文

学思潮盛行的时期,湖北出了池莉、方方两位新写实文学的重要作家。这一文学潮流以对人物“原生态”生活的呈现,人物性格真实自然,“零度叙事”为主要特征。沈虹光在此种思潮影响下,创作了这两部反映平民真实生活的作品,其中的生活是普通人的生活,其中的人物具体、鲜活,以此获得了“擅长写小人物”的赞誉。这两部剧都以女性人物为主,描写家庭婚恋问题,是作者摆脱贫两部作品泛政治化、社会化的写作模式而转向探索平民人生的开始。她对婚恋题材的出色描写和对生活常态的真实再现反映了作者写“小人物”的功力,但由于作者对人物及主题缺乏独特的挖掘,使文本思想流于生活的现象层面,整个剧本变成了纯粹的俗世生活的表象还原。

在这里,我举一位同时期的女剧作家白峰溪和沈虹光做一比较。白峰溪的“女性三部曲”(《明月初照人》、《风雨故人来》、《不知秋思在谁家》)同样是写女性婚恋的戏剧作品,和沈虹光不同,她在剧中表现出了深刻的女性意识与女性关怀。如《风雨故人来》中的夏之娴是一位独立干练、追求自我价值的新时代女性。作者塑造出了她在事业上的优秀强势的一面,也如实写出她在家庭婚姻上的失败,事业与爱情的矛盾最终使她与心爱的人分手,她始终无法感受来自家庭的温暖。她的女儿重蹈母亲的覆辙,同样不愿意因为家庭和婚姻而向新婚丈夫妥协,为了自身事业发展执意选择出国留学。母女俩在追求自我价值实现的同时却也承担着女性本体属性(对家庭、爱情的渴望,母性的回归)缺失的困境,如何协调好自我实现、本体欲求与外部环境之间的关系,成为“女性三部曲”中的每一个女性都面临的问题,作者切入每个个体灵魂的深处,深入挖掘其身上最富人性意味的地方,思考的深度和力度在中国当代女剧作家中无出其右。

沈虹光的《丢手巾》同样塑造了几位陷入婚恋困境的女性,但对人物精神与命运的开掘力度明显逊于前者。例如乔媛,作为未婚女青年爱上了一个有妇之夫,最终怀了人家的孩子却被抛弃;另一个女性惠苇,离婚后自己带孩子过,数次相亲后,最后一次竟然遇见了自己前夫。《搭积木》中的“她”,因为不想做丈夫的奴隶而像“娜拉”那样离家出走,但最终因女性的脆弱与母性的本能回到了家,但是随即与丈夫开始了一夜的争吵。沈虹光同样在《搭积木》、《丢手巾》中写了一些女性所面临的情感困境,其中也不乏对人物心理深层的探寻,但是总体上剧作主干内容仅仅停留在夫妻吵架拌嘴、小三与出轨、相亲等这种生活现象的表层描写,决不向深层发展,绝不提出两性关系、社会转型、人格独立、自我担当等严肃的问题。作品完全遵守着反映生活矛盾,然后就高唱正面精神来解决的模式。这就是作品的名称叫做《搭积木》、《丢手巾》的原因。作者告诉观众的是:你们闹什么矛盾呀!人和人一起过日子不就像搭积木那样互相依靠吗?不就像丢手巾的游戏吗?所以,“唱唱歌,跳跳舞,明早一定有太阳”(《丢手巾》)。于是,真实而具体的关于普通人生活的反映最终的归结是说教和自欺欺人的浅薄安慰。

三

继《搭积木》、《丢手巾》两部剧后，1995年到2004年间，沈虹光先后创作了《同船过渡》、《幸福的日子》、《临时病房》，合称为“《同船过渡》三部曲”，这几部剧被公认为是沈虹光1990年代以来最优秀的作品。《幸福的日子》讲述的是大龄未婚女青年李辛收留并抚养同事遗孤的故事，典型的“好人好事”剧，反响平淡，《同船过渡》和《临时病房》则分别获得当年的“曹禺戏剧文学奖”这一话剧领域的最高奖项，其中《同船过渡》被评论界认为是1990年代小剧场戏剧的代表作之一，有评论认为此剧“写了普遍的人性”^①，但是，笔者对该剧的创作意旨有一些新的看法。

《同船过渡》讲的是在一栋单元楼的一套两居室的住房里，合住着一对年轻夫妇——刘强、米玲和一位退休的未婚女性方老师，双方经常因为生活习惯不同而产生鸡毛蒜皮的小矛盾。刘强小两口就想着登个征婚启事把方老师嫁出去，进而能独享这套住房，于是引来了不知内情的应征者——老船长高爷爷。而此时小两口因为女方旧情人——雷子的出现发生了一系列情感矛盾，高爷爷用自己沧桑的人生阅历语重心长地教育这对年轻人要珍惜眼前人。高爷爷年轻时经常跑船而与妻子、孩子常年分离，妻子耐不住寂寞出了轨，高爷爷发现后立刻休掉了她，后来，他后悔自己的鲁莽向妻子递软话求复合，但同样倔强的妻子至死都没有答应他。一念之下的冷酷造成了老船长和妻子双方的一辈子的心理创伤和无法挽回的情感损失。高爷爷最后发出人要明白“一辈子最长远、最有分量的是什么”的感慨，这种包含着个体真实血泪体验的人生与情感哲学不仅感动了刘强、米玲夫妇，也感动了方老师。但由于方老师生性固执矜持，没能放下架子去承认自己对高爷爷的感情，后来高爷爷在最后一次出海任务中去世，让这场感情空余遗憾。全剧最动人的部分在于高爷爷从个体深刻沉痛的感情体悟出发，将一己生命体验上升到了人与人要有一种“同船过渡”式的宽容、理解的处世哲学，因此被评为有一种“自觉不自觉对普世价值的追求”^②。

但是其实本剧真正的戏剧矛盾是住房矛盾。“团结户”是二十世纪计划经济体制下产生的一种两家或几家合住一套房子的现象。两户人家合住一套单元房，共用厕所和厨房，这种生活非常不便，邻里关系多有紧张。就像米玲说的那样：“‘团结户’这名字起的真讽刺，哪个‘团结户’是团结的，都恨不得把那一户撵出去。”^③

^① 陈国恩：《让人性之光温暖苍凉人生——论沈虹光话剧的美学风格》，《沈虹光剧作论集》，武汉大学出版社2011年版，第96页。

^② 廖全京：《沈虹光的“伦理——心理”现实主义之路》，《沈虹光剧作论集》，武汉大学出版社2011年版，第123页。

^③ 沈虹光：《同船过渡》，《剧本》1995年第3期。

正是因为严峻的住房问题,年轻夫妇才会与方老师之间有持续不断的生活摩擦,他们才想出登征婚广告把方老师嫁出去以便独占一套房子的主意。而剧本的结局也落在年轻夫妇认识到自己的错误、决定继续和方老师合住下去上面。

所以,该剧写的是老百姓的住房困难问题。沈虹光对这一点非常清楚。住房困难怎么解决,沈虹光也非常清楚。她自己就有过住“团结户”的经历,她写戏有成就,地位提高分到了新房子,曾经专门写了题为《感谢戏剧》的文章表达有了自己的房子真好的强烈欣喜:“《同船过渡》出来后,我的住房也改善了。所以我应该感谢戏剧,戏剧让我得到了许多看得见摸得着的、实实在在的好处。”^①但她在这个戏中提出的却是住房困难靠相互体谅来解决的方案。在这种解决中,存在着暗度陈仓式的概念偷换:需要发展生产力和调整制度来解决的社会物质缺乏、分配不公的问题,被偷换成了假如在沙漠中只有一壶水,是争取一个人独占还是分着喝的道德问题了。于是,作者得以再一次施展惯用的模式:用高爷爷的宽容人生观来现身说法教育青年,提高境界、调和矛盾,让他们在“团结户”中继续“团结”下去。

但是看完该剧,观众通常并没有多少提出的问题和解决的办法不匹配的感觉。其原因在于作品在情节发展中打开了另一扇门。当冒名的征婚广告登出,高爷爷上门,独身了几十年的方老师拒绝的时候,高爷爷能不能打开方老师的心扉、方老师能不能克服几十年的心理障碍开始她新的人生,已经成了观众注意的中心了。而这是人的命运问题,是人与人如何能够沟通的问题,是人应该如何对待生活的问题。这个问题的内涵和价值比解决同住一套房子互谅互让的道德问题要大得多。于是,高爷爷和方老师的戏成了主要的戏,其中表现的人性内容成了这个戏的主要内容,作品也超越了在“团结户”中应该和谐相处的层面,上升到了表现普遍人性的层面。从这一点说,《同船过渡》获得很高赞誉是当之无愧的。而当这一点占据了该剧主要位置的时候,观众对于住房问题的感觉已经被淡化了。

然而,我们不能不看到沈虹光的创作意旨毕竟还是写住房问题,其总体构思还是用道德教育来解决问题,让“团结户”的矛盾得到解决。高爷爷在这个构思中处在现身说法的教育工具的位置,发挥完教育作用他的使命就完成了。而其教育的结果就是一套房子中的两家可以和谐地合住下去了。所以,该剧仍然是其惯用模式的又一次表现。

如果说主流意识的说教在《同船过渡》的实际效果中被淡化的话,那么这种说教及其弊病在2004年的《临时病房》中又鲜明地表现出来,并且达到刺目的程度。

《临时病房》和《同船过渡》一样触及尖锐的社会问题,而这次是医疗问题。也和《同船过渡》一样,作者把对广泛的具有普遍性的社会问题的反映集中到了一个极小的

^① 沈虹光:《感谢戏剧》,《中国戏剧》2002年第6期。

空间里。由于床位紧张,医院把会议室布置起来做临时病房,住进来的是一个老头和一个老太太。老头是高级干部,本应该享受干部病房,所以他大为不满。虽然作为特殊情况、临时措施也只好克服,但同病房的人却叫他难以接受。因为这是一个乡下老太太,层次太低、没有文化不说,还是个女性,弄成了男女同处一室!如果这一点凭着他的涵养,且因为双方都是老人,最终还是可以容忍的话,老太太的行为却实在无法忍受:她成天絮絮叨叨地、一惊一乍地计算着医疗费,更不好好养病,而是利用住院的机会在病区里揽活儿,帮人洗衣服、倒尿盆赚点小钱!于是,矛盾和冲突就不可避免了。但得知老太太的背景和心理之后,老干部愕然了。老太太其实不愿意住院,因为她穷惯了,花这么高昂的医药费不仅受不了,在她看来简直就是荒谬。她没有医保,治病的钱都是儿子赚来的。儿子在南方打拼,欠了债被人砍掉了一只胳膊!她怎么舍得花这个钱?所以她说:“人家看着这是药水,在我看来,这就是我儿子的血啊!”^①沈虹光就这样通过一间临时病房把普遍性的医疗问题写到了触目惊心的程度!

然而,往下发展作者又是运用已经操作熟练的写作模式了。老干部得知这些后,大生同情,不仅理解和容忍了老太太的行为,甚至还给她出谋划策,而老太太也给了老头许多生活上的照顾。老太太体会到了老头的胸怀和涵养,老头也发现了老太太乐观开朗的性格。和谐建立起来了,两个人成了好朋友了。——我们看到,作者又一次从自己写的极其尖锐的社会问题上滑了过去,剧情被转到如一首歌所唱的“只要人人都献出一点爱,世界将变成美好的明天”的轨道上去了。

《临时病房》其实是比《同船过渡》在技巧上更成熟的作品,因为这是一部大戏,从头到尾就是两个人物的对手戏,这是对编剧功力的考验。沈虹光能够写得人物生动,始终有戏,让人看得饶有兴味。该剧尽管和《同船过渡》一样,问题的解决不是仅靠结尾时简单地唱唱高调,而是诉诸两个人物的丰富的互动和表现出的人情美,但该剧的主流意识创作模式的缺陷却无法被掩盖。因为这两个人物不如《同船过渡》中的方老师和高爷爷那样内涵丰富,这两个人物又构成了医疗待遇上的强烈对比关系,所以,人情美写得再好,尖锐的医疗问题也无法在观众心中淡化。于是,提出的问题和解决的方法的不匹配显得极其突出。戏的结尾是:几个月后老太太重访这间病房,为这里已经恢复成会议室而深感失落,因为她对那段临时病房的生活无限怀念。看到这里,再感动的观众也会生出惶惑之情。因为医疗问题在剧中写得那样触目惊心,怎么最后是这样解决了?难道医疗不公问题可以用这一对老头老太做朋友来化解吗?剧本是不是想提倡多设临时病房,让没有医疗保障的人们、因病返贫的人们有一次和医疗待遇优厚的干部同处一室的机会,体会一下被理解和善待的人情温暖呢?

《临时病房》运用惯用模式所达到的程度,让我们意识到沈虹光的作品其实是官方

^① 沈虹光:《临时病房》,《剧本》2006年第4期。

的廉价宣传品,不仅所谓的平民立场只是表象,而且已经散发出虚伪的气息了。也许正因为宣传教育已经生硬拙劣到这个地步,让人难以接受,《临时病房》成了沈虹光“小人物”系列的最后一部,此后就难以为继。在该剧之后,沈虹光放弃了其所擅长的小人物题材的创作,转向了革命战争题材的创作。当然,这是后话,不在本文的论述范围之内了。

文化接受的一种模式：借用、想象与生成^①

——以百老汇戏剧《黄袍》对中国戏曲的接受为例

南京大学文学院 高子文

摘要：本文以 1912 年美国上演的颇具影响力的戏剧《黄袍》对中国戏曲的接受为例，描述了中西剧场文化交流中的一种模式，即西方剧场通过对本国文化的借用与想象，实现自我生成与创新。文章主要从主题、结构和舞台三个层面分析其与中国戏曲的异同，考察其对中国文化的接受，以求更为细致地呈现戏剧领域文化接受的整个过程。

关键词：文化接受 中国戏曲 赵氏孤儿 检场

引言

法国戏剧理论家帕特里斯·帕维 (Patrice Pavis) 在论述不同文化间的戏剧交流过程时提出了“沙漏”(Hourglass) 理论。他认为，不同文化间的戏剧交流就如同“沙漏”一样，经历一个由源文化向目标文化转换的过程。^② “沙漏”理论非常形象地说明了对异质文化的接受过程并非仅仅是一个单纯的被影响的过程，更不意味着这种接受就等于是对自身文化的简单反叛。本文将以美国戏剧《黄袍》(*The Yellow Jacket*)^③对中国文化的接受为例，探讨文化接受过程中可能存在的模式。

《黄袍》于 1912 年 11 月 4 日在纽约的富尔顿剧场(The Fulton Theater) 上演，获得了巨大的商业成功。剧作者乔治·黑泽尔顿(George C. Hazelton) 和哈里·本里默(Harry J. Benrimo) 在剧本前言中说：“这一剧本的创作者的目的是为了串起一个关

① 本文由“中央高校基本科研业务费专项资金资助”(Supported by the Fundamental Research Funds for the Central University)，项目编号：2062014256。

② Patrice Pavis, *Theatre at the Crossroads of Culture*, translated by Loren Kruger, New York : Routledge, 1992. p.4.

③ 英文剧名 *The Yellow Jacket*，自吴宓开始，学术界习惯将之翻译成“黄马褂”。事实上，译成“黄马褂”是不准确的。“黄马褂”是清代的一种官服，有时候皇帝也以此赐予重臣，但是皇帝与太子是不穿的。在该剧中，yellow jacket 是皇后留给太子的衣服，代表皇族血脉。结尾处，太子穿上它登基。因此翻译成“黄袍”更为合适。

于宇宙的哲学,串起爱与笑这一中国戏剧传统的翠玉珠子。”^①1919年旅美的吴宓在波士顿观看了《黄袍》的重演,在日记里肯定了该剧的中国元素:“如夹旗为车,登桌作城,执鞭即骑,拱手开门等,固系中国戏台所常有。”^②但与此同时,他也指出了《黄袍》中与中国文化相悖的一些细节:“然若杀人于台上,取其首级而玩弄之,嗜杀之心,残忍之语,则实吾国旧戏所无;又鞠躬不断,亦属可笑……然多穿凿附会,至如太子见美女而悦之,月下相偎抱,接吻不止,则中国罕见者……另有西宫之子,为纨绔,而其手爪之长,竟逾一尺,以形中国人之长爪。”^③《纽约时报》(*The New York Times*)当时即对该剧作出评论,文章认为:“熟悉中国戏剧的人会发现,在很多方面这(指《黄袍》)是我们自己的改编。我们习惯寻求行动与高潮,并且让神坐在一旁听故事。作者把这两者很好地结合在一起,使得尽管说是中国的,但仍包含那些重要的点,以获取我们的欢笑和掌声。”^④

《黄袍》这一戏剧中可以看到中西元素的融合,更为重要的是,这是一个制作者有意借用异质文明来进行文化革新的戏剧范本,因此对文化影响研究有着较大价值。

一 主题的置换:忠义伦理与英雄成长

在吴宓以及之后的一些学者看来,《黄袍》主要取材自两个中国戏曲故事:《赵氏孤儿》和《狸猫换太子》。由于剧情中带有“救孤”、“复仇”的内容,剧作者又明确说故事来自中国,研究者很容易联想到元杂剧《赵氏孤儿》。都文伟先生比较早地对这两个戏剧进行了比较,他猜测说:“本里默很有可能读过《赵氏孤儿》的西文翻译本,或者在旧金山的唐人街不止一次地看过此剧的演出,因为此剧已成为京剧和包括在美国常演的粤剧在内的各种主要地方剧的经典保留剧。”^⑤这一猜测不无道理,尤其是,如果我们考虑到《赵氏孤儿》的伏尔泰改编本的影响的话。伏尔泰的《中国孤儿》的英文改编版于1767年在美国费城上演,是美国舞台上最早出现的中国题材戏剧。^⑥但是从《黄袍》整出戏的风格看,《狸猫换太子》恐怕是其更有可能借鉴的故事模本。剧中有这样

^① George C. Hazelton and Harry J. Benrimo, *Forward of The Yellow Jacket, The Chinese Other*, edited by Dave Williams, Lanham: University Press of America, 1997, p.232.

^② 吴宓:《吴宓日记第二册》,生活·读书·新知三联书店1998年版,第107页。

^③ 吴宓:《吴宓日记第二册》,生活·读书·新知三联书店1998年版,第107页。

^④ *The New York Times*, November 5, 1912.

^⑤ 都文伟:《百老汇的中国题材与中国戏曲》,上海三联出版社2002年版,第72页。

^⑥ James S. Moy, *Marginal Sights: Staging the Chinese in America*, University of Iowa Press, 1993, p. 9.

的细节设计：中国皇帝武声音^①的宠妾杜鹃花因为嫉妒皇后生下王子，污蔑王子是一个既像螃蟹又像蜘蛛的怪物，皇帝于是抛弃了他。^②这使我们不得不想起《狸猫换太子》中，刘妃把剥皮的狸猫呈现给宋真宗的情节。尽管有这些重要的相似点，但是迄今为止，学者们对此的论述仍停留在猜测层面，没有任何直接证据证明《黄袍》一定取自某一个中国古典戏曲作品，它更有可能是一种杂糅。

《黄袍》获得巨大成功与其对中国戏曲的借鉴是密不可分的。当时的《纽约时报》即用《〈黄袍〉是真正的新奇——以浪漫与娱乐的方式把中国戏剧搬上百老汇》作为剧评文章的标题。可见，创作者有意识地将中国戏剧作为该剧最重要的艺术特色，甚至宣称，其所写的就是一出中国戏剧。然而从今天的眼光来看，这种夸张的宣称难逃广告之嫌。《黄袍》的故事究竟有多少来自中国是值得追问的。萨义德在《东方学》中已经提醒我们注意西方接受东方的方式。但在文化接受的研究中，人们往往仍然容易被作者的宣言以及作品的表面相似度所迷惑，而缺少对整个接受过程的进一步细致分析。《黄袍》对中国戏曲的借用是如此明显，以至于人们忽略了它与它的可能的原型的根本分歧。

《黄袍》主要描写了中国王子武豪杰的出生、成长与复仇的故事。但无论在《赵氏孤儿》还是《狸猫换太子》这两个可能的原型里，孤儿或太子很难被认为是第一主角。他们在戏剧的后程才出现，作为一种命定的力量惩奸除恶，为那些牺牲者平反。我们知道元杂剧只有一人主唱，作者对于主唱之角色的选择绝不会是随意的。在《赵氏孤儿》中，主唱的角色分别是：第一折韩厥，第二折、第三折公孙杵臼，第四折、第五折才是程勃。可以看出，复仇的比重并没有能够比得上“搜孤”与“救孤”。在这主要的情节里，我们看到的是为主人尽心尽职的仆人们的忠义献身。即便是在后来的京剧版《搜孤救孤》里，孤儿也不是重要的角色。孤儿非但没有个人成长历程的展现，连最后的复仇意志也看起来不完全属于自己。他的复仇与其说是个人的自由选择，不如说是儒家的忠义伦理本身的要求。而在《狸猫换太子》中，复仇的重头戏却落到了包拯头上，他成了道德与正义的化身，帮助主角实现了最终伦理的胜利。与《赵氏孤儿》类似，《狸猫换太子》主要描写那些为了保护太子而牺牲生命的奴才。这个故事的最初版本来自元杂剧，剧名为《金水桥陈琳抱妆盒》，陈琳才是主要角色。非常有意思的是，《赵氏孤儿》和《金水桥陈琳抱妆盒》这两个戏都设置了让其中一个忠臣拷问另一个忠臣的情节。在《赵氏孤儿》中是程婴拷打公孙杵臼，而在《金水桥陈琳抱妆盒》中则是陈琳拷打承御。这样的设置让观众看到为忠义牺牲之难，不仅有肉体的折磨，也有精神的折磨，进

^① 剧中人物的译名参考都文伟：“汉字译名是广东话的音译与英文的意译合成的。”《百老汇的中国题材与中国戏曲》，上海三联出版社2002年版，第70页。

^② George C. Hazelton and Harry J. Benrimo, *The Yellow Jacket, The Chinese Other*, edited by Dave Williams, Lanham: University Press of America, 1997, p.235.

而为这种献身精神唱颂歌。

在谁是主角这个意义上,《黄袍》与这两个故事截然不同。王子武豪杰是该剧绝对的主角,他的成长历程、他与梅花蕾的爱情以及他的复仇是戏剧的核心成分。尽管剧中也有两个忠心耿耿的仆人李辛夫妇,但他们并不是戏剧的主要人物,他们的“救孤”也不需要献上自己的生命或者儿子的生命。该剧一共三幕,几乎所有场景都围绕着王子武豪杰来建构。第一幕写他的出生,第二幕写他的成长与冒险,最后一幕写他复仇的胜利。主人公的这种成长与探险非常类似骑士小说和英雄史诗,也类似于19世纪风靡世界的情节剧剧情。而故事的结局更是这一类型作品的体现:主人公战胜诱惑和怪物,最终找到命定的“圣杯”——黄袍。对此,本里默事实上是心知肚明的,他说:“我们偶然发现了《天路历程》的基本主题,便用中国道德来代替英国清教,换句话说,我们用西方人乐于接受的流行方式描述了一个孩子从摇篮到坟墓的过程,而把故事的发展安插在东方氛围之中。”^①

二 想象的张力:中国元素与西式结构

尽管有着主题的置换,《黄袍》依然可以被认为是迄今为止美国人所写的戏剧中对中国文化借用得最全面的一部。该剧的标题为“The Yellow Jacket”,直译为“黄色的夹克”。创作者必然知道黄色(明黄)是中国传统文化里皇族的颜色,因此如此拟题;梅花蕾的父亲被设定为是为皇帝贩卖茶叶的商人,“茶叶”在剧中多次出现用以强调它在中国人生活中的重要意义;武豪杰试图自杀时用的是上吊的方式;出场的人物不停地鞠躬以至于吴宓都感到了可笑;除去鞠躬之外还有“磕头”(bump head);诱惑武豪杰的几个女子都以扇子遮住脸的形象出现,借以表现中国女人的含蓄之美;更有趣的是女仆劝女主角梅花蕾不要与武豪杰恋爱时说的台词:“Your doors are not opposite.”^②(你们门不当户不对。)

《黄袍》对中国文化的这种借用往往是以大杂烩的方式拼贴在一起的,有时候这种借用是相当随意的,创作者并不考虑这些独特的文化元素在中国本土的存在逻辑。比如吴宓所指出的西宫之子的手指甲,长有一尺多,带有极大的夸张与想象的成分;作为第一号反面人物的西宫之父,在剧中是一个非常凶恶的角色,但在中国观众看来一定觉得非常喜感,因为他常常将自己的扇子插在背上,在戏曲中这往往是书生的行头;最让人啼笑皆非的是主角武豪杰在剧末严肃地举着梅花蕾的鞋子说的台词:“Your

^① Benrimo, *Legend and truth: The Facts about “The Yellow Jacket,” Again in Revival Here*, *The New York Times*, November 4, 1928.

^② George C. Hazelton and Harry J. Benrimo, *The Yellow Jacket, The Chinese Other*, edited by Dave Williams, Lanham: University Press of America, 1997, p. 276.

slipper shall be my scepter.”^①(你的拖鞋将是我的权杖。)很难想象这样的一种借用能够在多大程度上传递真正意义上的中国文化。本里默自己就曾调侃说：“无论何时黑兹尔顿反对我想要的东西，我就坚持说这就是中国的……”^②不过，在今天看来，这些文化元素的拼贴产生了非常奇特的效果。它一方面使我们看到了中国文化可能的想象空间，另一方面也让我们看到了西方人处理中国文化的方式。

尽管文化的借用是通过想象的方式来完成的，但并不能说《黄袍》在中国意境的营造上完全失败了。其中，武豪杰与梅花蕾的相识过程就非常具有中国意味。武豪杰由于不知道自己的亲生母亲而四处寻找，在坟地，他无意中看到了梅花蕾母亲的牌位，便认做自己的母亲。而此时梅花蕾也正好来为母亲上坟，两人因此得以相识。人物所体现出的这种略带谐趣的忧伤特质正是中国戏曲所常见的。

对中国元素的借用，对中国文化的想象，构成了这个作品展现给我们的主要外在形态。但是从戏剧主角武豪杰的特异性，我们看到了《黄袍》的主题与其可能的戏曲原型故事的重大差别。事实上，除了作品的主题有别之外，还隐藏着更为深刻的差异，那就是戏剧结构的差异。

中国戏曲在故事的推动方面与西方戏剧的基本文体是截然不同的。黑格尔在论述东方戏剧时说：“真正的悲剧动作的前提需要人物已意识到个人自由独立的原则，或至少需要意识到个人有自由自决的权利去对自己的动作及其后果负责。至于喜剧的出现还更需要主体的自由权和驾驭世界的自觉性，这两个条件在东方都不存在……在东方，只有在中国人和印度人中间才有一种戏剧的萌芽。但是根据我们所知道的少数范例来看，就连在中国人和印度人中间，戏剧也不是写自由的个人的动作的实现，而只是把生动的事迹和情感结合到某一具体情境，把这个过程摆在眼前展现出来。”^③黑格尔站在西方戏剧结构的立场上看问题，给东方戏剧判了死刑。但是他的论述本身是精辟的，他提醒我们注意个人自由自觉的意志在西方戏剧结构中的作用。

在《黄袍》中，武豪杰的复仇即是出于个人的意志。作者时刻注意着为他的行动寻找合适的动机，这个动机起初是寻找祖先，继而是实现对梅花蕾的爱。令吴宓和都文伟都感到很不舒服的爱情戏，从创作者的逻辑看是极其合理，甚至是不可或缺的。因为对爱的追寻正是促成主角成长与行动的关键因素。《黄袍》中人物的个人意志通过理性的方式组织起一连串的行动，而这一连串行动的阻力同样通过理性的方式建构起来，最终形成整一的结构，在这之中几乎没有偶然因素的介入。但《赵氏孤儿》的结构

^① George C. Hazelton and Harry J. Benrimo, *The Yellow Jacket, The Chinese Other*, edited by Dave Williams, Lanham: University Press of America, 1997, p. 298.

^② Benrimo, *Legend and truth: The Facts about “The Yellow Jacket” Again in Revival Here*, *The New York Times*, November 4, 1928.

^③ 黑格尔：《美学》第三卷下，朱光潜译，商务印书馆 1979 年版，第 297～298 页。

则非常不同,尽管在这个戏里,我们能够看到黑格尔意义上的个人意志,也正因此,王国维才把它单列出来,说这个戏:“剧中虽有恶人交构其间,而其蹈汤赴火者,仍出于其主人翁之意志,即列之于世界大悲剧中,亦无愧色也。”^①但是,从整个作品结构看,却并不是个人意志在对情节起主要的推动作用。《赵氏孤儿》中人物一个又一个轮番上场,在这之前没有铺垫,在这之后也不形成连贯的情节线。前一折与后一折之间不是通过个人动机的释放与阻碍串联起来的,而是根据整体情境铺垫的层次来建构的,目的是在高潮处实现最大程度的抒情。在《狸猫换太子》的前身《金水桥陈琳抱妆盒》中,同样能够看到这种强调抒情胜于人物动机的中式戏剧结构。在第二折中,当承御在金水桥试图杀害太子时,突然“红光紫雾,罩定太子身上”^②,因而不敢下手,她从杀太子到救太子的转变是非常偶然的,发生于一转念之间。而陈琳救太子同样不是出于事先设定好的动机。从这里,我们可以看到元杂剧的情节不是按照人物的动机建构的,而是根据抒情的原则来铺排。这样的情节建构特点在《赵氏孤儿》和《金水桥陈琳抱妆盒》之外的中国戏曲中更为普遍。

《黄袍》的这种戏剧结构是非常传统的西方戏剧结构,在当时的情节剧中广泛存在,在今天的好莱坞影片中我们仍然能够看到。尽管该剧的创作者宣称这是一个中国戏剧,是对西方传统戏剧的一次反叛与革新,但事实上,它只不过是借用了中国元素,是新瓶装旧酒而已。但是正是这样一种中西合璧的杂糅,使得该剧拥有了有别于主流情节剧和探索实验戏剧的独特的张力。正是靠着这一张力,它能够一方面获得专业戏剧评论家的肯定,另一方面又收获了广大观众的“欢笑和掌声”。

三 舞台的创新:“检场”与非写实舞台

比起戏曲故事的借鉴和文化元素的挪用,《黄袍》对中国戏曲舞台形式的吸收引起了评论界与观众更大程度的关注。甚至可以这样说,就艺术而非商业而言,如果中国文化对《黄袍》的成功产生了积极的意义,那么这个意义最主要的即在于舞台形式方面。

其中最重要的即是对中国戏曲中的“检场”的借用。“检场”是戏曲舞台上非常独特的一种存在,他既非演员,也非纯粹的幕后工作人员。其职能主要是为舞台更换道具,但同时,他也可以参与表演、褒贬人物、交代剧情,充当类似于叙述人的角色。《黄袍》剧中的 property man 即可以翻译成“检场”,他在剧中的功能与戏曲中的“检场”如出一辙。“检场”的运用不仅仅意味着台上多出了一位除演员之外的人物,他的存在事

^① 王国维:《宋元戏曲史》,上海古籍出版社 1998 年版,第 99 页。

^② 无名氏:《金水桥陈琳抱妆盒》,臧晋叔编《元曲选》,中华书局 1958 年版,第 1460 页。

实际上瓦解了现实主义戏剧表演体系。现实主义戏剧要求舞台上发生的一切尽可能真实，本里默嘲笑说：“如果剧情要求有新鲜的黄油，现实主义的戏剧就会要求新鲜的黄油上舞台。”^①但“检场”却通过假定性的方式来指示真实的道具，使得演员获得了更大程度的自由。正如吴宓所观察到的“夹旗为车，登桌作城，执鞭即骑，拱手开门”这些中国戏曲舞台上的假定性方法能够为西方演员所掌握和利用，与“检场”对道具的假定性处理是分不开的。最让人感到惊奇的是，“检场”甚至参与到剧情之中去。当武豪杰打败了大反派殷叔公时，舞台提示写道：“检场给了殷叔公一个靠枕，但方向放错了。殷叔公做手势让他把枕头拿近一些，检场用脚踢给了他。”^②“检场”在对待正面人物时庄严而肃穆，但在对待像殷叔公这样的反面角色时则心不在焉，态度欠佳，这正体现出他对剧中角色的评价。

这些处理无疑都是借用自中国戏曲的，在戏曲中，“检场”可以偶尔参与剧情，他不仅可以表明自己的态度，还可以上台讲话，为剧情穿针引线。但《黄袍》中“检场”是不说话的，作者用“歌队”(chorus)来完成这一任务。“歌队”介绍整个演出的背景、剧情、时空的变换，并偶尔做一些哲学性的评论。可以说，缺少“歌队”，整个演出是难以完成的。它使得《黄袍》的时空得以自由地转换，而观众不会因此错乱。它更大程度地打破了观演之间的关系，像是整场演出的主持人。戏剧结束，它还负责邀请角色与“检场”上台谢幕。很难说“歌队”的设置是借自中国的，本里默自己就对此予以否认。他说：“中国戏剧中没有歌队，当中国人想要呈现评论时，他们会打出所有人都能读到的标语。”^③而在古希腊的戏剧中“歌队”即是重要的组成部分。与《黄袍》相比，古希腊戏剧中“歌队”的作用尽管不尽相同，但交代情节、评论事件、烘托气氛这些要点却是早已存在了的。可以说，在《黄袍》的舞台形式中加入“歌队”是本里默与黑泽尔顿在参考了中西戏剧传统之后的一次创新。

大约是受到了借自中国戏曲的“检场”的刺激，《黄袍》在舞台假定性上走得非常远。其中在艺术上最成功的，莫过于对剧中重要人物逝世的处理。在武豪杰的母亲逝世时作者是这么处理的：

[她现在已经失血过多而昏迷了，瘫在舞台上。检场和他的助手拿来了一把梯子，并把它放在上层台口的中间。慈母站起来向上爬了四级。检场扶着梯子。]

^① Benrimo, *Legend and truth : The Facts about “The Yellow Jacket” Again in Revival Here*, *The New York Times*, November 4, 1928.

^② George C. Hazelton and Harry J. Benrimo, *The Yellow Jacket, The Chinese Other*, edited by Dave Williams, Lanham: University Press of America, 1997, p. 266.

^③ Benrimo, *Legend and truth : The Facts about “The Yellow Jacket” Again in Revival Here*, *The New York Times*, November 4, 1928.

歌队：她爬向天堂……^①

通过梯子、“检场”和“歌队”的联合运用，作者创造出这样一种独特的戏剧效果：尽管人物已经去世，但他们的影响仍然存在，因为他们的形象实际上仍呈现在舞台上。更深地看，这一处理很大程度上传递了一种中国式的死亡观、死亡并不代表着结束，它只不过意味着存在进入了另一种生存的维度。

《黄袍》对中国非写实舞台的借用与想象是一次非常重要的创新，对美国戏剧舞台艺术的发展产生了极大的影响。桑顿·怀尔德的《我们的小镇》(*Our Town*)即可以看成是这一影响的结果。怀尔德自己也曾承认《黄袍》之于他有重要的意义。而对于剧中舞台监督(stage manager)这一设置，罗伯特·本奇利(Robert Benchley)在1938年即明确指出它借鉴自《黄袍》中的“检场”。^② 怀尔德的道具管理员更像是“检场”与“歌队”的结合，因为他不仅布置舞台、传递道具，同时也交代剧情和评论。在怀尔德的作品里，这一设置不仅有着舞台技术上的作用，更传递出深层的象征意义。舞台监督存在的永恒性与小镇村民生命的流逝形成鲜明的对比，强烈地衬托出生命的美好与短暂。《我们的小镇》对死亡的舞台处理方式同样类似于《黄袍》，只不过怀尔德不是安排一把梯子，而是让演员默然地走下台。在第三幕中，已经死去的艾米丽(Emily)回到12岁生日当天的这一动人情节的设计同样极大可能是受到了《黄袍》的启发。

四 文化接受模式：借用、想象与生成

总体来看，《黄袍》对以《赵氏孤儿》、《狸猫换太子》为代表的中国戏曲与中国文化的接受经历了借用、想象与自我生成这样三个步骤。借用是显而易见的，无论从题材、人物、背景还是舞台技术而言，都能够找到非常明确的借鉴与挪用。但是，这种借用并不是纯粹的，其背后充满了丰富的想象，而支撑这些想象的不是中国文化语境，而是其自身的西方文化语境。中国文化元素被放置在西方的认知体系之中建构，借用的过程于是常常出现偏差。通过更深的挖掘我们发现，在《黄袍》这个文化接受的个案中，作为异质文明的中国文化在很大程度上，不过是其吸引观众的一个外在表象，主角的选择、主题的表达以及内在结构的设置事实上均来自其自身的文化传统。

帕特里斯·帕维在解释他的“沙漏”理论时提出了非常有意思的一个观点，他说：“沙漏呈现了两种风险。如果它仅仅是个磨，它将会搅浑源文化，摧毁它的每个特性，使得掉入下面碗中的是一种呆滞畸形的物质，无法在目标文化中构建出来，同时也将丢掉原初的立体感。如果它只是一个管道，它将会不加区别地吸收原初的物质，既不

^① George C. Hazelton and Harry J. Benrimo, *The Yellow Jacket, The Chinese Other*, edited by Dave Williams, Lanham: University Press of America, 1997, p.251.

^② Robert Benchley, *New Yorker*, February 12, 1938, p.28.

会通过各种过滤器重构它，也不会留下任何原初材料的踪迹。”^①他的这一论述放在《黄袍》对中国文化的接受上正好合适。通过《黄袍》，一方面，中国文化被碾磨与分解；另一方面，它又被吸收、过滤与塑形。但是，在帕维的理论中，文化接受主体自身的文化传统在接受过程中所起到的重大作用并没有能够得到足够的重视。从《黄袍》的例子中可以看到，很多时候，西方自身的文化传统的内核根本没有改变，它只不过是借用异质文化来实现其自身的陌生化。也就是说，很多时候，看上去是目标文化的东西，事实上只不过是自身文化换一种修辞而已。自身文化的这种强大作用，在文化接受过程中，往往容易被忽视，而事实上，无论是对异质文化的接受、对异质文化的想象还是最终形成目标文化，都无法逃离接受主体的文化母体。

《黄袍》对中国文化的接受，最终在舞台层面实现了自我生成。这种自我生成的实现是偶然的、非常难得的，并不是文化接受的必然结果。有更大数量的文化接受活动最终没能生成一种新的文化特性。它们要么只是对异质文化的简单介绍，要么只是自身传统的一次借鸡下蛋。也就是说，帕维教授所假定的“目标文化”，并不能够在每一次文化接受过程中都得以形成。像《黄袍》这样最终实现了生成，并进而对美国现代戏剧发展产生重要影响的例子，是并不多见的。

就美国剧场对中国文化的接受而言，《黄袍》是一个不错的起点。在这之后，有相当一部分美国戏剧艺术家将视野锁定中国：诗人兼剧作家的华莱士·斯蒂文斯对禅宗文化的借用与想象，最终形成了他独特的“现代诗剧”；美国现代戏剧之父尤金·奥尼尔对道家文化的痴迷，展开了其对商业文明的批评；桑顿·怀尔德继承《黄袍》对中国戏曲舞台的借鉴，独创出了新的戏剧形式；约翰·凯奇对《易经》与禅宗的痴迷，进而推动了美国先锋戏剧的诞生。这些艺术家对中国文化的接受，也都或多或少符合借用、想象与生成这一文化接受过程。中美戏剧与文化之间有着广泛而深入的交流，从《黄袍》对中国戏曲的接受为例所总结的这一文化接受模式，或许能够为我们更客观、更完整地理解文化接受提供一些参考意义。

4

^① Patrice Pavis, *Theater at the Crossroads of Culture*, translated by Loren Kruger, New York : Routledge, 1992, pp.4 - 5.

国族、阶层、性别：多元文化的投影与嬗变^①

——白蛇故事当代演绎的三个版本解读

上海戏剧学院戏剧文学系 李 伟

摘要：进入现代社会以来，白蛇故事依然是各种艺术形式争相改编、演绎的重要对象。在当前的戏剧舞台上，白蛇故事改编折射出怎样的文化内涵？本文发现，当前人类社会面临的主要议题均在白蛇故事的改编中有明显的渗透和探究，如1990年曹路生版话剧《白娘娘》关乎民族/种族的融合与共处议题，罗怀臻版越剧《蛇恋》涉及阶级/阶层的对立与弥合议题，而香港作家李碧华小说《青蛇》及其改编本同名电影和话剧，则渗透了性别意识、身份认同和欲望表达等时代议题。白蛇故事的丰富意蕴似乎潜藏着无限的阐释空间，有待于艺术家进一步开掘。

关键词：国族 阶层 性别 白蛇故事 当代演绎

白蛇故事是我国四大民间传说（其他三个是“梁祝”、“孟姜女”、“牛郎织女”）之一。自唐代传奇小说《白蛇记》滥其觞，到宋代洪楩《清平山堂话本》之《西湖三塔记》、经冯梦龙《警世通言》之《白娘子永镇雷峰塔》、到清代传奇《义妖记》和《雷峰塔传奇》等，在一千多年的传播过程中，其情节、人物、主题曾发生过多次变迁。许多学者对此从不同的角度曾做过深入细致的研究，取得了不少重要的成果。^②

进入现代社会以来，白蛇故事依然是各种艺术形式争相改编、演绎的重要对象，据统计，仅以影视改编为例，近百年来就有二十三版之多。其背后的原因，有学者进行了探讨。^③而现当代文学史上，出现了不少小说改编和话剧改编，亦有学者已经做了系统的研究。^④尽管如此，对这一常演常新的题材，依然有不少可以言说的空间。本文所要考察和探讨的是，在当下戏剧舞台上，还有哪些重要的白蛇故事改编？这些改编背后具有怎样的文化内涵？

① 本文为作者在美国 Vassar College 访学的部分成果，受“上海市高校高峰学科建设计划戏剧与影视学”、“上海高校青年教师培养计划”资助。

② 如陆炜《白蛇戏曲与故事原型的意义》（《艺术百家》1994年第2期）、王永恩《色戒·情理·对抗——从题材的演变看白蛇故事主题的变迁及意义》（《戏曲艺术》2009年第3期）等。

③ 参见杨新磊《白蛇传的二十三个影视版本及其多维探究》，《文化艺术研究》2012年第1期。

④ 李斌的博士论文《“白蛇传”的现代诠释》，苏州大学，2010年。

曹路生版话剧《白娘娘》：民族/种族的融合与共处

1990年12月，上海戏剧学院为庆祝建校45周年，演出了由学校创始人之一顾毓琇先生的剧作《白娘娘》改编的同名话剧，改编者曹路生，导演陈明正、谷亦安。如果不细加考察，往往会觉得此次演出只是对顾先生原作的一次纪念性搬演，然而，殊不知，三位颇有创造力的主创人员所完成的几乎是一次富有时代意义的再创作。

顾毓琇先生于1929—1931年间创作此剧，他在《编剧后记》中介绍写作缘起时说：“曩于冰雪中渡大西洋，狂风怒涛，夜不成寐，因就白蛇故事，草拟剧旨及结构，归国后，卜居西子湖畔，雷峰塔已不复见，姑成此稿，以慰湖山之岑寂，日来漫游镇江，登金山寺，访法海洞，因就旅次录旧作以了因缘。”顾毓琇于1928年6月获得麻省理工学院的博士学位后，于1929年1月经欧洲回到祖国。“曩于冰雪中渡大西洋”说的正是作者从美国到欧洲的途中。在那个不眠之夜，顾先生面对“狂风怒涛”，想起了白蛇故事，并拟就了《白娘娘》一剧的“剧旨及结构”。那么，我们要问的是，该剧的“剧旨”究竟是什么呢？或者说，他想借白蛇故事表达什么呢？

有论者认为，该剧是“借虚幻的神话故事，真实地写出五四时期青年们要求做人的强烈愿望，以及梦醒后的生命苦痛”^①。这自然是不错的。“人的觉醒”是“五四”的重要主题，是中国现代启蒙运动的结晶。顾先生1915—1923年就读于清华学校，经历了“五四”新文化运动潮涨潮落的全过程，对这一主题的体会应该是深切的。但到了1929年，已经学成即将归国的他，已经在美国生活了六年即将游历欧洲的他，如果还停留在对“梦醒了后无路可走”的彷徨中，似乎说不过去。我们看看剧的开场《引化幻》中是怎么写的：

法海 白蛇，你说你修道千年，因慕人为万物之灵，要想学做一次人，是不是？

白蛇（点头）

法海 你可知道做人不是容易？做人有做人的苦处？

白蛇（点头）

法海 你既决意要尝做人的滋味，你可以去试一试……你可知道世界上的人每说人面蛇心，把你当作狠毒的东西？……你须记得你自己的本来面目，你变了人也是人面蛇身，你可不要跟人面蛇心的人们学坏了，你还须为天下的蛇类争个光荣，免除一向的丑恶和侮辱。

白蛇（俯首遵命）

法海 你既要做人，你要做怎样的人？

^① 李斌：《顾一樵的话剧〈白娘娘〉》，《学术问题研究》2013年第1期。

白蛇 (答语并扭转身子做娇态)

法海 你向来一身洁白,你愿意变成个美貌的女子,是不是?但千万切记不但要做一个美人,还要做一个好人。世界上说最毒女人心,你可切记莫犯!哦哦,你要做一个女人……(至此法海忽有所思,神情遽变)哈哈,不好,不好,你不要做女人吧!女人最难做,女人的难处最多!

法海 (叹息)也罢,你既然一定要做人,就预备着尝试做人的一切酸甜苦辣。你就去做女人吧。世界上的一切的情绪,一切的欢乐,一切的痛苦,只有女人最尝得透!但是,最后我叮嘱你一语:做人不容易,学做人更不容易,你应当预备牺牲,你应当接受痛苦。但是,不要怨恨,勇敢地做人去吧!

这里的“蛇类”是低等动物的代表,而“人”则是高等动物的象征。白蛇想做人,象征着落后国家想成为先进文明国家的愿望。作为“五四”之后的青年学子,自然是追求做一个“人”的。但这里的“人”不是抽象的,而是非常具体的,就是现代文明国家的公民。有论者忽视了这一点。为了实现从妖到人、从落后到先进、从野蛮到文明的转变,必须准备牺牲,接受痛苦。这是一个在美国留学六年的中国学子的认识。最后,“人”做成了,也经受了种种痛苦和考验。

顾毓琇借此剧想表达的是做人的愿望,是将落后的中国建设成为一个富强、民主、文明的先进国家的理想。这个理想的模型,就是他所求学的美国及当时发达的西方国家。他亦借此剧表达了做人的艰难,亦即建成一流文明国家的艰难,但他充满了克服困难、挑战艰难的雄心和勇气。

所有有价值的改编都必须和时代对话。六十年之后,曹路生的改编本出现了。他的主题还能和六十年前一样吗?显然不可能。曹路生是当代实力派剧作家,曾于1990年代在美国留学多年。这次改编是他赴美之前的一次创作。剧中不再充满了对“人”的肯定性说辞和对做人的向往之情,相反,该剧站在更高的层面上,对人类进行了批判。

第一场“化幻”中,白蛇和青蛇既不愿做仙,也不想再做妖,偏偏只想做人。改编者即借“天帝”之嘴批判道:

天帝 你知道人世的复杂吗?你知道人的虚伪吗?表面上你看国泰民安,歌舞升平,男耕女织,夫唱妇随,暗地里你可知道党同伐异、同室操戈、兄弟阋墙、姑嫂勃谿?你还是不要做人的好,甚至你都不要去了解她们的好,等到你做了人,你的烦恼也就无穷无尽了。

而白蛇在人间所遭遇的,似乎正好印证了天帝的判断。甫一面世,即遭恶少的盯梢;总算促成了一对好姻缘吧,又注定是命里相克的冤家,鼓起勇气冒着生命危险来爱一次,没想到真的把恩人给吓死了。所以,到第六场“求药”,改编者又进一步批判道:

天帝 人类是最自私自利的,在同类的情况下,他们可以不愿同日生但愿同

日死，在天愿作比翼鸟，在地愿为连理枝，可是一旦知道你是异类时，他会怎么想，名誉、地位、子嗣、舆论，他能受得了吗，他首先考虑的是他自己！

天帝对人类可以说是绝望至极：

天帝 你救得了人的身，你救不了人的心。

天帝 白蛇，你这才体会到我的先见之明吧，你这才感觉到人类的丑陋吧，当你把一切都献给了他时，他会因为你的出身，你的前世，你的一切不应该由你负责的原因而怀疑你，背叛你，把你抛弃！快回来吧，白蛇，远离人类吧，白蛇！

法海是一切罪恶的渊薮。给白蛇和许仙牵线的是他，离间的也是他，最后坚持人妖之别、坚决把白蛇当异类看待的也是他。他几乎就是人间坏人的代表，似乎一切都是他设的套。然而，他不过是人间某种神秘的伦理力量的化身和代表。有人的地方就会有这样的伦理和禁忌。他这样警告许仙：

法海 不！许仙，你不能，你看她亭亭玉立，楚楚动人，温情脉脉一副可怜相，可在这美丽的人皮后面却是狰狞的蛇精，你千万不能为她表面而动心，她会害了你呀。

他对待白蛇十分凶狠：

法海 人类后代岂容异类腐蚀，奉劝你们从哪儿来还是回哪儿去吧！

法海 佛门不容异类！

最后，白蛇不得不生生抛弃了刚刚出生的儿子，悲痛离去：

白蛇 妈妈不要报答，妈妈不求被爱，妈妈只想爱你，这是做人的最普通也最伟大的爱，爱的权利是谁也夺不去的，孩子，快快长大吧，明天终究是你们的，到了你们可以自由自在地爱，自由自在地被爱的时候，别忘了你丑陋的母亲，再见了孩子！

白蛇在人间吃尽了苦头，输得精光。她在离开人类时，应该是爱恨交加的。

许仙在剧中是一个伶牙俐齿的人，他追求白蛇的时候，信誓旦旦，八面玲珑，恳切动人。但当他发现白娘子真的是蛇妖所变时，实际上是受不了的。他最后先昏后疯而死。仅仅因为是异类，不管你付出了多少，不管你多么真诚，不管你多么美丽和善良，都很容易被人类怀疑，都很难取得人类的认可和接纳。非我族类，其心必异？白蛇很清楚，尽管许仙有恩于自己，自己也是爱许仙的，但毕竟人蛇异类，“命中相冲”，如果和许仙结婚反而会害了他。所以，她是那样地隐忍自伤：

白蛇 我心里纵然爱他，我亦不敢爱，并且，惟其我爱他，我才不能害他……

白蛇 你知道我们的本来面目吗？……同仙官定情之日，我昏倒了，梦里重新认识了自己。

曹路生等人的话剧虽改自顾毓琇版本，但反其意而用之。他们并没有把人类看得美好、神圣，而是借天帝的嘴，对人类的自私自利本性、充满各种歧视的做派进行了批

判；而白蛇到人间的遭遇，也证明了这一点。他们“要出新，在原作中挖掘新意、现实意义”，他们找到的新的立意便是：“饱受做人难的痛苦，但仍然不断追求人间真情。”这一立意贯穿了全剧。^①想做人，体会了做人的痛苦与艰难，这是两剧共同的内容。但对人类的认识，两剧则有根本的不同。

罗怀臻版越剧《蛇恋》：阶级/阶层的对立与弥合

1994年，浙江小百花越剧团演出了罗怀臻编剧的《许仙与白蛇》，导演胡其娴、赵雪梅，此剧后来以《蛇恋》为名，2003年由宁波越剧团再度演出，导演雷国华。

和以前的戏曲版本相比，此剧最大的特色是从白蛇的视角看人间、看人类、看人生。罗怀臻在谈及此剧时说：“我们至少可以试着换一种视角来看白蛇的故事，试着用白蛇自己的异类眼光来看人类，看人生，看人间的亲情爱情以及人与人之间的是是非非。白蛇因为受过人类的救助，她要报答人类，所以去了峨眉山修炼，修炼出了人类最娇美的女儿之身。她想亲近人类，学着做人，因而她发现了异性的许仙，想与他结成寻常的人间夫妻。但是她也遭受了许多挫折，遭受了包括许仙在内的无数正常人的猜忌与打击。她当然也有怨怒，也有后悔，她也会彷徨犹豫，但她最终坚持住了，终于获得了人间最宝贵的情感与真诚，她也最终成长为一个真正的人，一位母亲与妻子。很显然，我现在想要表达的主题是：‘白蛇要不要做人？人究竟值不值得做？人性究竟是善还是恶？’而作为白蛇眼里人的代表和化身的许仙，他也有一个贯穿的思考，即：‘异类究竞是否可怕？我们究竟能否与友善的异类共存？’许仙这个人就是这样，一方面他享受白蛇的爱，一方面却又防范着这个‘人’，左右摇摆，患得患失，时刻表白着自我，又时刻保留着后路，集中表现出人性的许多弱点和缺陷。所以，白蛇做人的悲剧更多的不在法海，而在许仙，在于他对真情实爱的不敢面对。于是，一是白蛇的‘另类视角’，二是许仙的‘人性缺憾’，这就是我对白蛇故事的重新解读。”^②

这个“经典重读”的确有独到之处。那么，他用疑问句表达出来的“主题”我们该如何回答呢？我以为，从白蛇的角度来回答应该是：“要做人，人值得做，人性虽恶，但总有真情存焉。”对许仙的疑问，我们也可以做如是回答：“异类是可怕的，但亦有可爱的。为了自己的利益，我们要努力与友善的异类相处。”然而，我同样觉得这样的回答是不够的。如果结合罗怀臻的身世及奋斗历程，此剧潜意识里想表达的是：我虽然出身卑微（淮北人/乡下人），但一定要活出一个人样来。哪怕人类（上海人/城里人）比较排外，我也要用自己的努力说服人类，赢得人类的认可。这里包含了外乡人罗怀臻勇闯

^① 陈明正、谷亦安、曹路生：《挑战与机遇》，《上海戏剧》1991年第2期。

^② 罗怀臻：《跨进21世纪的中国戏曲》，《大舞台》2004年第1期。

上海滩的情感经验和心路历程，实际上是向上海人民输诚的一个戏，凸显的是阶级/阶层的议题。罗怀臻的许多戏里都流露出“外乡人”情结，此剧不仅不是例外，而且尤为突出。

从这样的逻辑出发，白蛇就被塑造成了一个知恩图报、形容娇美、意志坚韧的女性。她修炼千年，本已功德圆满，可以位列仙班，但她却想到人间去，因为她曾经得到过一吹笛少年的救命之恩，感到“人间有情，人间有义，人间有爱”，所以她坚定地要做一回人。尽管蓬莱圣母告诫她，“人间也有是非，也有邪恶”，“人是最自私的”，最缺少的就是“真情”，但她还是对人间充满了信心，欢欣地去了。

她找到了吹笛少年的转世许仙，和他恋爱结婚、开店行医，过上了人的生活。她以满腔真诚和善良对待人类，她用自己的血熬成的和心汤包医百病，显示了神奇的力量，但她的有求必应，药到病除，既给一方水土带来了福祉，也让一方庙宇黯然失色。白蛇治病救人的神功为有灾有难的民众解除了痛苦，同时也使得寺庙的香火锐减，招来了寺庙主持的忌恨。

法海就是在这样的背景下出场。作为白蛇做人的阻挠因素，他并非大德高僧，而是被塑造成了一个“小人”形象。他不是为了维护伦常秩序，而是以除妖为名保护的是自己的香火利益。所谓“一方香火只供一方神”。他非要逼白蛇现出原形不可。理由十分无赖：“你的到来，已经够教我难堪了！”这使白蛇十分伤心：“人啊人，我为你们流鲜血，我为你们救死伤。为何对我这般狠，为何不以善良报善良？”这里是否包含着罗怀臻本人作为外地人闯入上海滩之初，为上海的文化建设做出了一定贡献却得不到善待的牢骚体验在内呢？当然人间也有善良之人知恩图报，剧中特别写道，受到白蛇救助过的“少女分开一条路，放白蛇逃生”。

尽管曾经遭受人类的伤害，白蛇总是能看到人类美好的一面，仍然坚信“人总是美好的，总是好人多，坏人少”，选择了继续留在人间。其实人间只要有一个许仙这样的人（某用人单位，如上海淮剧团）真心接纳她，她就可以立足生根。为了救活许仙，她冒死到蓬莱仙山找药。在白蛇、青蛇的悉心照料下，许仙又恢复了健康，但他对白蛇的感情发生了动摇，被法海诱拐上山当了和尚。不过在小沙弥的劝告下（“妖又怎地？只要你对你好，管她是什么！”小沙弥的见解倒是非常符合实用主义的“猫论”：不论姓资姓社，符合三个“有利于”就是好的），许仙总算克服了人妖之隔，重新下山去找到白蛇，消除误会、重归于好。后来当白蛇被法海镇于雷峰塔下，许仙忠贞不渝，矢志守护，直到雷峰塔倒，一家三口团圆。

中国古语云：滴水之恩，当涌泉相报。从某种意义上说，《蛇恋》讲述的是一个知恩图报的故事，塑造的是一个有恩必报、义胆忠心的白蛇形象。她为报恩，奋不顾身，誓死不渝，只求得到人类（哪怕只是许仙的）真心相待、真情回报。正如主题曲曰：“记住了，人间给予一点爱，忘却时，除非石烂海水枯。”白蛇自己说：“我不信人间真情得不

到,只要痴心在,江河能倒流!”青蛇评价说:“你是位千年不二痴情种,古往今来独一人。”罗怀臻笔下的蛇恋之深、之烈、之一往无前、生死以之,无出其右者。

然而如果把这种高大的奉献者形象当作是罗怀臻在借舞台形象进行高台教化,那也许不错,但应该说并不精准。这个白蛇形象是非常符合并满足男性想象的女性形象。当一年期满,青蛇不满人间的虚伪与自私而回归仙界,蓬莱圣母再次询问白蛇的意愿时,白蛇还是说:“求圣母将我千年的道行,换作这百年人生。”“白蛇就是要做一个普通平凡的人,就是要领受人最普通平凡的感情,做一个妻子,一个母亲。”总之,无论男性如何动摇、自私,人类如何丑陋、邪恶,女性/蛇类都要始终不渝地、满腔热情地去做好母亲和好妻子/牺牲者和奉献者,痴心不改、无怨无悔、乐在其中。作者对白蛇痴心热恋的歌颂,实则是一种男权中心的话语策略,满足的是男性也是父权文化的自私的需要。结合中国文人素有的“香草美人”传统,难道这不是白蛇/作者在向人类/上海人输诚吗:只要你们接纳我,我回报给你们的将要比你们想象的多得多。后来事实证明确实如此。

相比之下,许仙这个形象和白蛇是极不对等的。他警惕防范、优柔寡断、患得患失、左右摇摆,根本配不上白蛇的爱。即使最后回心转意了,对白蛇也只是一种功利主义的爱——他唯一、真正惦记和关心的就是白蛇腹中的儿子。他在寺庙里听说白蛇怀有身孕才回心转意:“常言道不孝有三无后乃为大,许汉文寻骨肉脱去了袈裟。顾不得佛法凶险我把金山下,寻不到娘子我要寻到天涯。”他因白蛇生了儿子而得意忘形,却并没有真正地适时地关心白蛇的情感需要、关注白蛇的存在。此时,蓬莱圣母问道:“白蛇,你爱人,人爱你吗?”实际上否定了许仙对白蛇的爱。相反,白蛇一开始就非常认同这种父权文化,总是深明大义地说:“传宗接代,乃是人生头等大事,只要他真心反悔,以诚相待,也就行了。”她对许仙、对人类的要求少之又少,“但求真情两心间”。只要许仙不介意她是蛇类,真心愿意回来做孩子的父亲(“为妻只问你还愿不愿与我们一同生活,还会不会再变心了?”),守护在自己的身旁,就算是得到人间真情了。真是“索取极少、奉献极多”的典型。然而,这不正是乡下人/外地人想要成为城里人/上海人的代价吗?

这样来看,《蛇恋》就具有了强烈的时代意义。当今城市化进程迅猛推进的中国,正有大量白蛇式的“草根英雄”不断涌现。只是弥合人妖之别(城乡差别、工农差别、脑体差别等)需要处于劣势的族群、阶层付出更为巨大的代价。值得回味和令人不解的是,该剧设计了白蛇终于脱离仙界、蛇类成为人类、白蛇和许仙一家三口大团圆的结局。而且白蛇被镇压在雷峰塔中不过数月,当她在雷峰塔中生下儿子塔就倒塌了,法海不知所终,其所奉的让白蛇“永劫不复”的“上天旨令”也成了泡影。这不仅削弱了该剧的悲剧力量,而且是情节上的明显漏洞。也许这些只符合罗怀臻最后终于成为上海人、在上海的文化界纵横驰骋的现实吧。

三版《青蛇》：性别意识、身份认同与欲望表达

1986年，香港作家李碧华的小说《青蛇》首次出版；1993年，修订再版，并被香港著名导演徐克拍成同名电影，王祖贤饰白蛇、张曼玉饰青蛇、赵文卓饰法海、吴兴国饰许仙；2013年，大陆话剧导演田沁鑫将小说又搬上了舞台，由国家话剧院演出，袁泉的白蛇、秦海璐的青蛇、辛柏青的法海、董畅的许仙。这一系列改编，可谓好戏连台。

香港女作家李碧华的小说《青蛇》，是白蛇故事改编史上的一次重大突破。它改变了以往以白蛇为中心的写法，而从今天（20世纪末）青蛇/女性的视角讲述这段人妖恋故事，具有强烈的解构和颠覆意味。

作者的解构意图是非常明显的。她从第一人称的视角出发，从开篇到结尾都在宣告传统叙事的虚假性。开篇以资深见证人的口吻写道：“我今年一千三百多岁。住在西湖一道桥的底下。这桥叫‘断桥’。……西湖本身也毫无内涵，既不懂思想，又从不汹涌，简直是个白痴。竟然赢得骚人墨客的吟咏，真是可笑。”结尾更是以历史亲历者的身份直接指出，明代冯梦龙的《白娘子永镇雷峰塔》“都不是我心目中的传记。它隐瞒了荒唐的真相。酸风妒雨四角纠缠，全都没在书中交代。我不满意”。清代陈遇乾的《义妖传》“又过分地美化，内容显得贫血。我也不满意”。还顺带批一句：“中国流传下来的一切记载，都不是当事人的真相。”仿佛只有这本青蛇自己写的，才是信史。

传统的版本中，白蛇与青蛇是近乎姐妹的主仆关系，青蛇附属于白蛇而存在，有一定的个性，但没有独立性，更没有自己的性别意识和爱情故事。现在李碧华的改编却把这个配角变成了主角，从她的眼光来看世界、看人类、看自身，用她来表现女性性别意识的觉醒。

故事情节大体一样，但发展逻辑、人物关系却被完全颠覆了。白蛇和青蛇都是在断桥下寂寞修行的蛇妖，白蛇的道行比青蛇长五百年，也对青蛇有救命之恩。她们本来情同姊妹，相依为命，但由于不小心吃了吕洞宾的小汤圆，具有了人类的七情六欲，于是化作娇美的女人来到人间，但不是为了报恩，而是为了排遣寂寞、满足情欲。白蛇试图遵守人间的秩序，融入人类的生活，找个男人，结婚生子，享受人生。她找到了许仙，沉湎其中，欲罢不能。为了捍卫自己的战利品，她恪守人间“妇道”，竭尽平生所能，付出了极大的牺牲，但还是为佛法所不容。她多次被自己的男人和好友出卖，最后被法海镇压在雷峰塔下。她留给青蛇的箴言是：“我白来世上一趟，一事无成。半生误我是痴情，你永远不要重蹈覆辙。”她是正统两性关系的实践者和牺牲品。

青蛇自觉作为蛇类的卑微，并没有强烈的做人的欲望，只是想游戏人间而已，反而因此减少了文化束缚，保留了作为蛇类的独立性。她多次以自己的色相诱惑男人，既获得过满足感，也遭遇了失落感。她亦垂涎许仙的色相，尽管碍于白蛇的阻挠，不能占

有或分享,但她还是忍不住多次引诱许仙,成功的那次差点导致姊妹反目成仇。后来又欣赏法海坚如磐石、贯彻始终的男子气概,试图迷惑法海,但法海不为所动,使她因爱生恨——“一个女人,对男人的当面拒绝,视作奇耻大辱”。她是正统两性关系的破坏者和挑战者。

小说中的两个男人也与以往颇不相同。许仙是一个精致的利己主义者。他“眉目清朗、纯朴、虔诚”,很会讲甜言蜜语、发海誓山盟,什么“我一生一世,都待你好,请放心。我许仙永远不会有二志”。但在青蛇看来,他不过是利用自己的温柔体贴、男性色相,赚得一个漂亮能干的女人的提携,财色兼收。这样一个被动型的、在女人护佑下的男人,在家中没有地位,最经不起离间和考验,最容易见异思迁。他不仅多次出卖和背叛白蛇,还经不住青蛇的诱惑,打算和青蛇携款私奔。在穷极败坏之际,还会暴露出阴险奸诈的一面:“你以为我真的不知道你们是什么东西?”他最后死于青蛇的剑下。

法海则是一个坚定的本质主义者。但他并不是佛家“众生平等”的信奉者,而是一个心忧天下的人世者。他以捉妖为志业,意志坚定:“当今乱世,人妖不分,天下之妖,捉之不尽。我不为百姓请命,谁去?我不入地狱,谁入?”他界限清楚、是非分明:“若我入世,必大慈大悲大破大立,为正邪是非定界限,令天下重见光明!妖就是妖,何用废话!”所以他绝不允许人蛇乱伦。但他一开始并非要置二蛇于死地:“世上所有,物归其类,人是人,妖是妖,不可高攀,快快摒除痴念,我或放你俩一条生路。”他从不相信所谓爱情,认为“所谓色相,皆是虚空”,故屡经青蛇诱惑而不为所动:“佛之修法,无魔不成。你尽管来试我,我不怕!”他功力深厚,亦并非不懂人情世故,最后收服白蛇,却放走了引诱过他的青蛇。

最后,青蛇参透世事后总结道:

每个男人,都希望他生命中有两个女人:白蛇和青蛇。同期的,相间的,点缀他荒芜的命运。——只是,当他得到白蛇,她渐渐成了朱门旁惨白的余灰;那青蛇,却是树顶青翠欲滴爽脆刮辣的嫩叶子。到他得了青蛇,她反是百子柜中闷绿的山草药;而白蛇,抬尽了头方见天际皑皑飘飞柔情万缕新雪花。

每个女人,也希望她生命中有两个男人:许仙和法海。是的,法海是用尽千方百计博他偶一欢心的金漆神像,生世伫候他稍假辞色,仰之弥高;许仙是依依挽手,细细画眉的美少年,给你讲最好听的话语来熨帖心灵。——但只因到手了,他没一句话说得准,没有一个动作硬朗。万一法海肯臣服呢,又嫌他刚强怠慢,不解温柔,枉费心机。

得不到的方叫人恨得牙痒痒,心戚戚。

这些表述,和张爱玲在《红玫瑰与白玫瑰》里的表述惊人的一致,显然有师承和发挥,说的都是人的欲望以及欲望的不能满足之苦。

李碧华的改编具有明显的女性主义色彩。从女性的角度看世界,讲述女性如何面

对自己的情欲，安排自己的身体，揭示男人的自私、虚伪、狡诈，维护女性的权利。白蛇和青蛇为情欲所驱使，去找自己喜欢的男人。白蛇找到许仙之后，以自己的能力主导男人的生活，也满足自己的欲望。但她认同并顺应传统的男尊女卑、夫主妇从的权力结构，自己付出了巨大的牺牲，却依然得不到充分的接纳和认可。她的结局是悲剧性的。

青蛇一开始就不在乎人间的秩序和以男人为中心的权力结构。她在乎的是自己的色相对男性的魅力以及自己的欲望是否得到满足。所以，她是这种传统秩序和权力结构的破坏者和挑战者。她对许仙怀有觊觎之心，但遭到了白蛇的坚决抵制。这是女性内部的分裂。许仙经不住诱惑，游移于青白二蛇之间，甚至利用女性内部的分裂欲弃白蛇而与青蛇私奔，造成了“二女争一男，一男霸二女”之势。这是典型的男性中心的权力结构。在这种结构之下，青白二蛇之间争斗不已。后来青蛇意识到白蛇的艰难处境，放弃了对许仙的争夺，与白蛇一起奋战法海，拒绝并杀死许仙，打破了男性中心的权力结构。这是女性主义的胜利。

徐克改编的同名电影和田沁鑫改编的同名话剧，都以原著为基础表达着自己的时代关切。

徐克的电影改编借原著的人物关系、情节主干，把主题引向对个体身份的探讨。人、妖、佛，我是谁？每个角色都在追问。自以为是佛的色戒未除，情魔缠身，通了人性，法力失控之时，伤及无辜，未尝不是妖性作怪。妖追求做人，通了人性，积极向善，身上也带有些许佛性。法海苦练功力，志在除妖，但他发现并不是所有的妖都是恶的，有的妖修行成人，并不害人，也有佛性，有的妖十分善良，乐于助人，与人为善，恪守人道。相反，自己作为除妖之人，色戒未除，情魔丛生，成为魔障。人类的有些灾难，反而是因为除魔降妖才引起的。白蛇是千年蛇妖，但一心想成为人，她帮助人类化解灾难，按人类的规矩生活，最后与人类相恋，产下人子，等于得道成人。但人间佛、道都不能容她，以除妖彰显己能。青蛇只有五百年的功力，离修炼成人还有一段距离，她努力学习，终于也悟到了人的情感，体验了人的情欲，但尚未摆脱妖的凶残、顽劣、不羁。那么人类呢？滚滚红尘，芸芸众生，丰富多彩，令人目眩神迷。灯红酒绿，纸醉金迷者有之；贩夫走卒，追求功名者有之；但多浑浑噩噩，不知来所从来，去为何去。比如许仙，本来不过是一书坊教师，以圣人之徒自居，并不知情为何物，一旦遭遇美丽多情的女子，便将圣教抛诸脑后，情愿为蛇妖奴隶，身上充满妖气。总之，人、妖、佛之间，并没有明确的界限。孰是孰非？何去何从？身份难以认同，选择十分麻烦。这实际上反映了香港回归之前香港人的焦虑：我是谁？是英国人，是中国人，还是香港人？

田沁鑫的关切是什么？她认为自己关切的是欲望以及如何安放自己的欲望。“人

的情欲得不到出路”,“妖想成人,人想成佛”。^①“原来的《白蛇传》主要是白蛇问题,现在的《青蛇》是青蛇问题。白蛇问题是‘五四’时候的问题,鲁迅先生当年写文章《论雷峰塔的倒掉》,白娘子怎么冲破封建的枷锁,去寻找自己的爱情,追寻理想归宿,不管有没有完成。那时候是主张女性要逃脱樊笼,寻找感情归宿,所以法海就成为一个封建礼教的象征。而现在我们这个时代呢,实际上白娘子都纷纷走出了樊笼,情感已经解放了,带来的是欲望的困惑。欲望似乎不成问题了,就像青蛇那样,跟这个、那个睡,睡完以后她发现没意思。通过这个戏,作了一个特别大的时代语境的转换。中国当代的问题是什么?欲望的问题。这样的话,我们说这是一个当代的戏剧,而不是一个老旧的戏剧。”^②

解决欲望问题的希望在哪里?她认为在佛教身上。“在话剧《青蛇》中,我似乎看到了人、妖、佛三种平行的价值观,人们会不会在其中出现不能选择的困惑?……三种不同的阶层、不同的灵智,代表了我们人类身上有的所谓的人性、妖性和佛性。但我们往往在三界之间穿梭游走,我们不想选择,但困惑其间。……从这个僧人的角色身上,我们能够寻找到信仰的力量。除守戒外,由这个角色带来的是人生出路的探讨,生而为人智慧的开启。那么是否他能带领我们找到我们人生的出路?”^③田沁鑫也参佛,所以,她要为法海翻案。

诚如某些观众所说,剧中的法海完全摒弃了冷漠、迂腐、不通人性、以斩妖除魔为人生第一要义的标签化印象,他是个执著友善、心怀慈悲、热爱自嘲的佛学青年,爱给人授业解惑、修为自己、颇接地气的寺院领导,患有先天性心脏病因此不能动情的平凡的僧人。他有瑕疵——身体有疾,他不是全能的神——他也在不断地悟佛法参真理,他不是冰冷的斩妖工具——他默许白蛇盗仙草救夫,宽容青蛇在他屋檐盘旋五百年。甚至在白素贞水漫金山时,济着劝他“斩妖除魔”,而法海却回答“降妖除魔”。一字之差,尽显佛家的慈悲为怀。相比较以往斩妖除魔、肃清人妖两界的“冷面僧人”形象,他更像一个佛道中人,他温吞、和善、始终心怀慈悲,他用“三小时不进滴水”的授业解惑传递佛的意念,偶有妙语,初听像戏言,实则为箴言。他眼见众生执念痴缠、无法普度,也没有一棍子打死,他没有霸道的人伦观念,不偏执、不强求度他人……他是导演田沁鑫将修读佛法十余载的所思所悟和对佛理的美好想象融于一身的人物。^④这和同名小说、电影中的法海形象都是不一样的。

而正如田沁鑫本人所说,白蛇和青蛇分属不同时代的问题,分别代表着两种情爱观、两种安放欲望的方式。如果前者更多纠结于“情为何物”,后者则更多烦恼于“欲归

^① 田沁鑫:《东方禅意诉说中国文化——〈青蛇〉导演阐述》,《戏剧文学》2013年第9期。

^② 颜榴:《后海谈〈青蛇〉:田沁鑫的世界》,《上海采风》2013年第8期。

^③ 田沁鑫:《东方禅意诉说中国文化——〈青蛇〉导演阐述》,《戏剧文学》2013年第9期。

^④ 邵丹斌:《话剧〈青蛇〉与“田氏创新”》,《宁波通讯》2014年第8期。

何处”。许仙被法海带回金山寺，白蛇来索夫，法海说：“做人的第一步是诚实。你要是蛇，他还爱你，那是你们的缘分；你要是不敢现出真身，真假都不辨，还谈什么爱情？”许仙知道娘子是蛇妖所变时，死活不肯回家，白蛇追问：“你与我一生一世的誓言，是否就此作罢？”得不到肯定的回应后，白蛇心死，自己走进雷峰塔出家。爱情不能接受真相的检验，必定不是真爱。青蛇第一个看中的男人是法海，但法海袈裟在身，顶着大德高僧的盛名，除非轮回为人，方可给予积极的回应。她的爱情没有着落，落寞迷失之中，与不同的男人上床，但不能感到真爱。她不停地追问法海的就是：“你是否真的喜欢过我，哪怕是一点点？”但法海只有对芸芸众生的慈悲，并称这才是“大情大爱”。许仙不敢面对白蛇真诚的爱，法海不能接受青蛇狂野的情。

对于许仙这样的传统男性来讲，暴露了真相的女性、觉醒的女性都是异类。异类就是异类，是不可以同床共枕、同处一室的。对于青蛇这样的新女性来说，法海的魅力在于他的酷，而不在于他是一个年轻有为的佛学青年。对于法海来说，如何传道授业解惑，使男女之间的欲望得到有效疏导，使青蛇得到归化，真是一个难以解决的问题，但他要继续努力。

白蛇故事的纠结之处在于千年蛇妖想成为人，中间经过种种磨难。这里，突破人妖之隔，是一个重要的关节。对于白蛇来说，能否褪尽妖孽本色，按照人的规范生活，是一个考验。对于许仙来说，能否超越人妖之限，接受人妖婚配，亦是一大考验。对于法海来说，如何从法理上、制度上对待这类问题，也是一大考验。跨越人妖之隔的意象，具有丰富的象征意义（中西种族之别、城乡阶级之别、各种性别之别），在不同的语境下可以有不同的阐释。

任何有价值的改编都是和时代的对话。今天，我们依然要面对的一个问题是：如何面对异类，如何与异类相处？许多电影也依然在表达这一问题。美国电影《阿凡达》、《人猿之战》等都和这个主题有关。互为异类的双方，本质区别何在？不同的物种有无可能同化？异类之间是否可以和平相处、和谐共赢？我们渴望平等与尊重，反对各种歧视与戒律，可是我们多大程度上能做到？这似乎是整个人类面临的问题。

“进口大片”二十年与国产电影的跨文化回响^①

南京大学文学院 杨 柳

摘要:随着20世纪90年代中国消费文化的兴起和国产电影市场的凋敝,“进口大片”逐渐成为中国电影产业改革和发展的关键词。从1994年开始,“进口大片”的跨文化争鸣就不断刺激并提醒国产电影探索自身民族化特征的重要性。二十年来,国产电影也反复学习吸收“进口大片”的创作策略和传播形态,形成了带有文化和资本全球化倾向的“准国产大片”和“国产大片”。虽然这些国产电影在票房上都取得了相当的成绩,但从跨文化对话和文化输出的有效性上来看却并不理想,它们往往回避了本土境遇的真实性,也相对缺少核心价值观,甚至流于犬儒化和虚无主义。

关键词:进口大片 跨文化 准国产大片 国产大片

今天,对“进口大片”早已司空见惯的中国电影观众,如果回望1994年11月12日第一部进口大片《亡命天涯》在北京上映时的情景,让他们惊诧的,可能并不是当时各大电影院门前出现了多年罕见的排队购票现象和影院内平均82%的上座率,而是这部电影海报上赫然写着的“改革年代,激烈论争,电影市场,风险上映”的字样。在现在看来不合时宜的十六个字,却精准地浓缩了20世纪90年代引进“进口大片”时中国社会转型的复杂状态、文化争鸣的激烈程度、国产电影市场整体萎靡的尴尬局面以及电影产业改革中的多重风险。从1994年至今,二十个年头过去了,这些问题在今天看来似乎已不复存在——人们的文化认知和全球化视野不断被拓展,电影产业改革在生产、发行、放映等领域持续取得成效,国产电影从数量到票房也经常创造历史新高,“进口大片”的地位和问题好像已经没有那么重要了。但此时,我们不应忽略的恰是这些成果与“进口大片”在引进和发展过程之中始终存在的深刻关联和互动,从而总结经验、吸取教训,为中国电影未来的民族化发展找寻更多的启示。

^① 本文是2012年度国家社会科学基金艺术学项目“消费时代的国产小成本商业电影研究”(项目号:12CC076)的阶段性研究成果。

一 “进口大片”的引进以及“准国产大片”的创作回响 (1994年—2000年)

1. “进口大片”:引发文化争鸣、推进产业改革

20世纪90年代初期,随着改革开放的深入以及现代化的商品批量生产,消费主义在中国大中城市逐渐兴起,整个社会文化和大众娱乐需求都在发生转变。但此时的中国电影民族工业并未适应这一时代的发展,导致电影观众大量流失;长期的电影体制痼疾和资金的严重不足,也加速了电影市场的进一步凋敝,观众人次从1979年的293.1亿递减为1992年的105.9亿,平均每年递减10亿人次。^①1993年,国产影片的产量又下降50%,票房总收入下降35%,全国电影发行收入下降40%,观众人次则骤降60%。^②

面对这种空前的生存危机,中国电影业的机制改革终于拉开了序幕。电影主管部门通过颁布一道道行政法规,不断对电影生产、发行、放映机构进行调整和改组,并采取一系列措施来激活国产电影市场。逐渐地,“进口大片”浓缩成为90年代关于中国电影市场的一个关键词。

1994年初,广电部召开了全国电影发行放映工作会议,会上明确指出,今后每年都会由中影公司以国际通行的票房分账方式^③,发行十部“基本反映世界优秀文明成果和基本表现当代电影艺术、技术成就的影片”,也就是人们后来常说的“进口大片”。

但是,当90年代的政策环境真正具备引进国外“一流”影片来激活中国电影市场和刺激竞争机制的时候,各界针对是否引进十部大片还是产生了极大的争议,“进口大片”这一关于电影产业改革的事件就逐渐演变成了一场沸沸扬扬的社会文化争鸣。一时间,各种或反对、忧虑或肯定、支持的声音不绝于耳。不少否定性的意见是从保护民族电影工业的角度出发,担心“进口大片”会进一步侵蚀本来就已经岌岌可危的国产电影的市场^④;还有人担心国外影片的意识形态安全性,认为“进口大片”的引进就像“当

① 沈芸:《中国电影产业史》,中国电影出版社2005年版,第212、214页。

② [美]斯坦利·罗森:《狼逼门前:1994—2000的好莱坞和中国电影市场(上)》,戚锰、钟静宁、龚湘凌译,《北京电影学院学报》2003年第1期,第45页。

③ 一般的分账方式是外方片商和中影公司共拿总票房的46%,省市级电影公司拿8%—10%,剩下的44%—46%为影院所有。参见吴厚斌《20部大片即将杀入市场 电影业“诸侯”何以应对》,《中国消费者报》2000年2月14日。

④ 例如1994年4月17日,北京市电影公司专门致函中央某部长,在信中写道:“让美国的影片占领我们的市场,用中国的票款养肥外国的片商。请问,这样的人(或公司、单位)算不算新生的外国买办?”(参见《北京市电影公司就保护国产影片和发展民族电影事业致××部长的信函》);导演谢飞也呼吁我国对电影市场应实行保护政策,认为如果向好莱坞敞开大门,国内电影业就会被冲垮。(参见《当代电视文摘选登——谢飞谈中国电影现状》,《当代电视》1995年第6期,第47页)

年鸦片进中国一样,是很令人恐怖的”^①。

不过来自各界的压力并没能阻挡中国电影业改革的步伐,肯定和支持“进口大片”的呼声也越发高涨。1994年初,中国电影制片人协会就公开表示支持引进十部大片和影片分账发行的方式,而大多数的省市电影公司也对中影公司表示理解和支持。^②文化界和电影界中的“进口大片”拥护者,则纷纷从引入大片的利润可以扶植国产电影的创作、敦促国产电影提高艺术质量、开阔观众视野、有利于建设优胜劣汰的竞争机制、激活市场等角度给予支持。例如郑洞天导演在1994年第6期《中国电影市场》上撰文,认为尽管引入十部大片令国产电影的生存不无忧虑,但对中国电影整体竞争环境的建构和整个制片业的发展是有激励作用的。

顶着重重压力,1994年11月12日,由哈里森·福特主演的美国电影《亡命天涯》作为首部以分账方式发行的“进口大片”还是在北京、上海、广州、天津、重庆、郑州六个城市上映了。各大电影院门前出现了多年罕见的排队购票现象,上海、重庆等地的票房收入分别创造了历史最高水平。

1995年,由香港拍摄耗资8000万港币的《红番区》利用春节档期在大陆、香港、台湾、东南亚等地区同步上映,这也是国内第一部与世界同步上映的进口影片。由于这种方式最大限度地杜绝了盗版片的先行抢市,《红番区》的票房达到了那几年的最高水平。紧接着好莱坞大片《真实的谎言》在同年4月份作为第二部进口分账大片隆重上映,该片在全国又掀起了一个高潮,最终获1.02亿元的票房佳绩。同年,更多的“进口大片”如《阿甘正传》、《狮子王》、《生死时速》等相继以票房分账的形式进入中国电影市场与观众见面,这些在世界范围内有极大影响力的影片让更多的中国观众回到了影院。

1995年的国产新片与1994年大体持平,但全年总票房上升了36%,^③而另一种说法是1995年的“进口大片”票房甚至占到了总票房的80%,^④从这两组数据可见,进口分账影片的引进确实拉动了整个中国电影市场。

直到1997年,进口大片在中国电影市场上一直保持的良好势头才有所减低,分账票房比上一年减少了20%左右。这多少与国务院从1996年6月19日发布的《电影管理条例》中的一系列保护国产影片的新政策有一定的关系。例如其中第45条硬性规定各放映机构放映国产影片的时间不得低于年度电影放映时间总和的三分之二,即通过政府的行政干预,试图改变各大影院长时间排映“只赚不赔”的“进口大片”而不停

^① 《谁看 看什么 看到了什么》,《北京青年报》1995年8月25日,第6版。

^② 王志强:《1994年进口影片市场综述》,《中国电影年鉴(1994—1995)》,第169页。

^③ 万萍:《进口分账影片十年票房分析》,《北京电影学院学报》2005年第6期,第51页。

^④ 王文渊、连子强:《进口大片十年征程:从“风光无限”到“楚汉之争”》,《中国电影报》2005年1月7日,第16版。

缩减“只赔不赚”的国产片放映时间的尴尬局面。再加上观众经过了“进口大片”三年的洗礼，最初的新鲜感和热情已逐渐沉淀下来，关于“进口大片”曾经甚嚣尘上的争议也渐趋平淡，尤其是这一年引进的《情归巴黎》、《飞虎》等影片大都并非“重量级”，故事薄弱的同时又缺少视听觉的冲击力，观众相对流失也是自然。

但紧接着，1998年的“进口大片”在中国电影市场上就创造了一个不可企及的票房神话。《泰坦尼克号》这艘用2亿美元、11项奥斯卡奖打造的电影豪华巨轮，在中国最终以振聋发聩的3.595亿元^①改写了“进口大片”的票房纪录。导演詹姆斯·卡梅隆用这样一部影片骤然升级了“大片”在人们脑海中的所有概念和想象，并让同年的其他“大片”黯然失色。中国观众和各种媒体对其近乎疯狂的追捧和热议，也令跟《泰坦尼克号》相关的书籍、磁带等后产品卖得盆满钵溢。

1999年，“进口大片”因为中国驻南斯拉夫大使馆被炸事件，被停映五个月，这一年电影票房收入锐减至8.4亿元，但即便如此，当年“进口大片”在中国所占的市场份额还是超过了50%。^②

可以说，从1994年到1999年，五年时间里“进口大片”已经成为中国电影产业的票房支柱和发展生存基础，让久违的中国观众重新回到了电影院。同时，“进口大片”对中国电影市场的激活，也产生了相应的“鲶鱼效应”，带动了国产影片的制作发行。

2.“准国产大片”作为必然的回响

从1994年电影市场上第一部“进口大片”的独占鳌头，到1995年一部接一部的风头无两，一些内地电影人面对不再沉寂的市场，开始意识到国产电影也许只有依靠强大的商业宣传和高投入就有高回报的产业理念，才能在中国电影市场上与“进口大片”相抗衡。

1995年初，一部国产影片《红粉》借助强劲的宣传攻势在全国引起轰动，市场回报逾700万。到1995年下半年，姜文执导、耗资千万的《阳光灿烂的日子》靠着更多的卖点和宣传闯入市场，引起了更大的反响。其在北京和上海两地上映的票房都超过了400万，所取得的惊人票房成绩，几乎可以与“进口大片”一较高下。^③同样耗资过千万、由张艺谋执导的《摇啊摇，摇到外婆桥》也在同期上映，虽然票房和口碑平平，但这部电影所体现出的商业化尝试和大片意识也在当时的中国电影界引起了不小的震动。直到1995年底，当人们以为这一年的国产电影票房几成定局时，叶大鹰执导、由北京青

^① [美] 斯坦利·罗森：《狼逼门前：1994—2000的好莱坞和中国电影市场（上）》，戚锰、钟静宁、龚湘凌译，《北京电影学院学报》2003年第1期，第46页。

^② 王文渊、连子强：《进口大片十年征程：从“风光无限”到“楚汉之争”》，《中国电影报》2005年1月7日，第16版。

^③ 老梅：《国产电影：曙光和阴影——1995年中国电影市场一瞥》，《中国电影年鉴1995—1996》，第200页。

年电影制片厂与莫斯科高尔基电影制片厂合作拍摄的《红樱桃》以 2700 万的超大预算和浓郁的俄罗斯风情席卷而来,最终在国内创下了 5000 万的票房纪录,位列当年国产影片票房之首。^①这样的成绩,已经可以和“进口大片”在当时中国市场票房上的佼佼者相媲美。

由此,业内及媒体开始把 20 世纪 90 年代中期出现的一批投资超过 1000 万的,大制作、大场面、大明星加盟、大量宣传炒作和高票房回报的国产影片,称为“国产大片”。不过从今天回望电影史,在投资额方面以现在的标准来看,似乎称它们为“准国产大片”更为恰当。这些国产影片的投资额与好莱坞“进口大片”相去甚远,场面和明星也往往不如“进口大片”来得宏大和具有杀伤力,但就当时国产电影的行市来说,这些影片不仅是中国电影真正商业化、风险化和大片化的尝试,当时其命名的由来中也包含了人们对电影的一种期许,希望它们能够和“进口大片”分庭抗礼、并驾齐驱。正是这些影片的商业成功,令 1995 年的国产电影市场呈现出一片乐观的景象,包括不少评论也认为:“如潮的观众带来了不菲的票房收入,疲软的电影市场逐渐走向复兴之路。”^②

但在随即到来的 1996 年,这类“准国产大片”的风光便荡然无存。耗时三年,后期制作就已过千万的《红天鹅》、投资超过 4000 万的《秦颂》等大片的票房都并不理想,有不少批评意见也直指这些影片的过度炒作和虚张声势。据调查,1996 年观众对国产片的信任度也从上一年的 41% 骤降到了 20%。^③

1997 年,在整体国产电影水平不够理想的情况下,一些相对优秀和高质量的“准国产大片”用不错的票房成绩再次提升了国产影片的士气。《红河谷》、《离开雷锋的日子》的票房都超过了 3000 万元。

1998、1999 年,既有大投资的《荆轲刺秦王》票房的失利,也有《红色恋人》、《黄河绝恋》等大片兼赚了口碑和人气,还有《紧急迫降》、《横空出世》等献礼大片对数字技术的集中运用和展示,一年中国产大片可谓层出不穷、种类繁多。似乎这些通过仿效“进口大片”的运作模式而风生水起的“准国产大片”,已成了 20 世纪末中国电影业振兴的希冀,甚至冯小宁拍摄的《黄河绝恋》还代表中国电影参加了 2000 年奥斯卡最佳外语片的角逐。“于是,一些人以为,‘进口大片’不仅激活了中国电影市场,更激起了中国电影‘知耻而后勇’的革新信念,但这些盲目乐观的背后仍然是被忽视的年产 100 余部

^① [美] 张英进:《影像中国——当代中国电影的批评重构及跨国想象》,胡静译,上海三联书店 2008 年版,第 223 页。

^② 千帆:《搞活与抢市——也谈引进大片的利害得失》,《电影评介》1997 年第 2 期,第 4 页。

^③ 万萍:《进口分账影片十年票房分析》,《北京电影学院学报》2005 年第 6 期,第 53 页。

国产影片中大部分惧于和‘进口大片’的抗衡而积压在库。”^①除了国产中小成本影片积压严重之外,另一个不得不承认的事实是,这些“准国产大片”在市场营销之外,在很大程度上仍要依靠政府的行政力量和保護政策来运作,很多影片并没有真正与“进口大片”展开以公平为导向的竞争。同时,这些影片中有不少作品并不具备“进口大片”所具有的商业类型化特征,无论是票房成功的《阳光灿烂的日子》,还是票房失利的《荆轲刺秦王》,虽然都有了“大片”的意识和追求,但其实都仍是非常个人化和艺术化的电影,最终的票房成败也更具偶然性和风险性。

但不论怎样,我们也应看到“进口大片”对国产电影在制片、发行、宣传乃至技术、叙事和审美视听习惯上的启发和借鉴意义。首先在制片和发行方面,随着电影产业的改革和“进口大片”带来的市场化竞争模式,越来越多的民营公司开始参与到“准国产大片”的制作和发行过程之中,像《红粉》、《阳光灿烂的日子》、《红樱桃》、《红色恋人》等“大片”都是民营公司运作成功的典范。

除此之外,“进口大片”在创作模式上也为“准国产大片”提供了最直观而有效的示范。《红樱桃》、《黄河绝恋》都巧妙地选择了用“好莱坞式的精神鸦片”——“色情”和“暴力”来表现革命的主题。在“反法西斯”的合理表述下,《红樱桃》顺理成章地向观众展现了诸多的杀戮、凌辱场面和少女裸露的身体;《黄河绝恋》则用谴责战争的视角呈现出了各种屠杀、强奸等死亡过程和暴力行为,并最终以一种革命牺牲主义精神置换出了其中的惨烈创痛。《红河谷》、《红色恋人》也在革命之中更多地突出了爱情的戏份,影片明显采用了一见钟情、三角恋、以死亡升华爱情等爱情情节剧的叙事模式,并通过选择具有票房号召力和个人魅力的明星加盟演出,试图用“革命者”的偶像化来实现影片在“革命”之外的巨大吸引力。像《红河谷》和《黄河绝恋》中还有浪漫的跨种族的恋情和大量奇绝的自然景观的空镜头,这些无疑都在不自觉中打破了中西方之间意识形态的隔膜并把观众的注意力引向爱情和视觉奇观。

张英进就指出 90 年代与千禧之交的中国电影生产中有明显的跨国主义倾向,例如《红河谷》和《黄河绝恋》都是通过“一个外国人眼中的中国”找到了一个强有力表达声音;包括不少影片中也越来越多地运用了某种外语对话,《红樱桃》算是一个较早的例子。^②

其实在 1995 年《红樱桃》上映时,北京市地质礼堂还就观众对俄语对白配中文字幕的问题是否影响看片做了一个调查,结果显示 190 位观众中有 148 人都认为不影

^① 陈晓云:《进口大片:挡不住的诱惑》,杨远婴主编《中国电影专业史研究——电影文化卷》,中国电影出版社 2006 年版,第 546 页。

^② [美] 张英进:《影像中国——当代中国电影的批评重构及跨国想象》,胡静译,上海三联书店 2008 年版,第 370—371 页。

响。^①由此管窥,当时中国观众也在“准国产大片”中寄托了对全球化多元文化空间的向往情怀。

而在现实中的国际化进程里,1999年底,中美双方就中国加入世界贸易组织(WTO)达成了协议,在电影方面最重要的条件就是:“每年允许引进20部外国分账影片用于影院放映。”“进口大片”由原来的每年引进10部变为引进20部,这无疑将给本来就已经问题重重的中国电影市场和国产影片的生产发行都带来进一步不容忽视的冲击和影响。

此时,几乎所有的中国电影人都不得不承认:“狼真的要来了!”

二 “进口大片”的新格局以及“国产大片”的创作回响 (2001年至今)

1. “进口大片”的新格局及其影响

2001年12月,中国正式加入WTO,电影市场的[大门也被进一步推开](#),引进“进口大片”的数量从每年10部变为20部。当时很多人就担心增多的“进口大片”会进一步瓜分中国电影市场和观众。但事实却是相反,2002年“进口大片”全年的观众人数为2200多万人次,而2003年“进口大片”全年的观众人数仅为1800多万人次,较上一年减少了近400万人次。^②除了观众的锐减,自2001年以来,进口影片市场也持续缩水。之前,一部“进口大片”获取5000万的票房是很简单的事情,之后,一般就只有2000万。虽然2004年“进口大片”的票房总计比上一年多1亿多,但不可忽视的是,良好的票房成绩是仅由少数几部影片取得的,票房排名前五的“进口大片”就占了整体进口影片票房的63.4%。^③

“进口大片”的号召力在国内电影市场的相对衰退,恐怕与观众的观影心态已从最初的热情和新奇变成了多年后的冷静选择和司空见惯有关。配额数量的增加也改变不了的现实是,观众仍然只愿意花钱看那些好莱坞大制作、高科技的“进口大片”。而其他一些质量上差强人意的进口影片则可能因为配额限制的放宽来滥竽充数,这也会造成进口影片票房的边际效应递减。另一个不得不提到的原因,恐怕就是与中国电影产业改革的不断推进和国产电影格局在2002年因“国产大片”的异军突起而发生重大变化密切相关。自从《英雄》之后,一部接一部“国产大片”的过亿票房正是“进口大片”的观众锐减、市场缩水的有力证据。

从1994年以来,“进口大片”的整体票房在中国电影市场上始终具有压倒性优势,

^① 北京市地质礼堂:《〈红樱桃〉获得好效益》,《中国电影年鉴1995—1996》,第220页。

^② 张颖:《风云际会 搏浪争锋——2003年进口影片市场回顾》,《中国电影年鉴2003—2004》,第193页。

^③ 钟明岚:《2004年中国引进电影市场综述》,《中国电影年鉴2004—2005》,第209页。

即使其间的“准国产大片”、“冯小刚贺岁片”等个别影片的成功突围，亦无法扭转电影市场上国产影片整体占有率相对低下和票房惨淡的尴尬境遇。但在 2004 年，随着中国电影产业改革的不断推进和国产电影多年来的艰难努力，整整十年来“进口大片”以少胜多的票房局面才被彻底打破，国产电影整体票房取胜。国产电影产量创出了历史新高，达到了 212 部，突破了国产影片长期徘徊在 100 部左右的记录。而且，不但国产影片的票房收入超过了进口影片的票房收入，其中占据 2004 年度票房前三名和超过亿元票房的影片也都是国产影片，“进口大片”独占电影市场黄金档期的局面首次被打破。^①

在十年间“与狼共舞”的残酷游戏规则中，国产电影的票房成绩的异军突起，看似水到渠成，其实是与“进口大片”相关联的产业化改革、文化视野开拓、创作模式影响等息息相关。

在影片上映档期和发行制作方式上，“进口大片”引领国产电影逐渐找到了“市场”的门路。可以说，1995 年的《红番区》让大陆电影人第一次领略到了“贺岁片”的威力，“贺岁档”作为一种在元旦和春节前后上映电影的绝佳档期开始被大陆观众所了解。而在之后的几年内，中国电影人也逐渐认识到电影档期的重要性。近年来，在“进口大片”的档期选择和国内“贺岁片”的档期观念的带动下，中国电影市场逐渐形成了“情人节档”、“五一档”、“暑期档”、“十一档”和“贺岁档”等几大电影上映的黄金档期。随着档期意识的普遍被认同，中国电影市场的运作和竞争机制也进一步得到了强化和完善。

“进口大片”不仅搅动了中国电影市场的“一潭死水”，其高票房收益更搅活了“人心”，一批以“北京紫禁城影业有限责任公司”、“华谊兄弟传媒股份有限公司”为代表的具有市场观念和资本竞争力的电影民营企业在 90 年代中后期开始活跃于中国影坛。在与“进口大片”和国有电影资本的竞争中，民营电影企业以其制作影片的市场导向、发行模式的灵活变通以及广告宣传的不遗余力，逐渐显示出其独特的生存优势，如今，有一定规模的民营电影公司在全国已有几十家。

“进口大片”对与中国电影产业外围相关的院线制改革和影院改建方面，也具有至关重要的影响。当我国的电影票价早已严重违背了“电影票价不能高于本国普通劳动者月收入的 1%”^②这条各国电影市场不成文的规则时，观众看什么样的电影和在哪里看的选择之中，便多出了一份“经济学”的意味，即以视听奇观见长的“进口大片”和那些拥有先进科技设备、舒适现代的多厅影院往往成为不二选择。尤其是在 1998 年《泰坦尼克号》上映时，那些设备陈旧落后的老影院因为根本满足不了这部高科技、强调视

^① 任殷：《2004 年中国故事影片创作概略》，《中国电影年鉴 2004—2005》，第 39 页。

^② 张会军、俞剑红：《中国电影产业年报》，中国电影出版社 2006 年版，第 177—181 页。

听享受的“进口大片”所必需的“豪华”条件,纷纷在竞争中败下阵来。而 1999 年底,中国为加入世界贸易组织(WTO),在电影方面达成了允许外资在所占股份不超过 49%的前提下改造、建设和经营影院的协议,进一步加速了中国影院的现代化经营模式和银幕数的增长,更多的大型豪华合资影城陆续建成。

除却“进口大片”对国内影院建设的间接推动作用之外,中国电影的院线制改革更是直接与“进口大片”的发行放映挂钩。2001 年 12 月 18 日下发的《关于改革电影发行放映机制的实施细则》(以下简称《实施细则》)中,明确实行以院线为主的发行放映机制,减少发行层次。《实施细则》还用行政和经济的手段强行规定了院线制建设的时间表:“凡是在 2002 年 6 月 1 日之前没有形成院线的地方,将停止向其供应进口分账影片(经批准的地区除外)。”^①“进口大片”的供应与否成了院线制建设时限的唯一“筹码”和强劲“威慑”,也成了政府和电影管理部门进行电影产业改革和宏观调控的重要市场手段。实际上,《实施细则》是用清晰的规则点明了多年来“进口大片”对任何一家影院和任何一条院线的“绝对价值”。在这样的强力推动下,到了 2004 年,也就是引进分账大片整十年时,“中国已经建成 36 条电影院线,加入影院已经达到 1188 家,银幕数为 2396 块,比院线成立初期增加了 316 家影院和 815 块银幕”^②。

而在中国影院 3D 技术走向成熟的过程中,“进口大片”更是功不可没。《阿凡达》的诞生,让 2009 年被冠以“3D 元年”的称号。在 2008 年 9 月中国从好莱坞引进第一部 3D 电影《地心历险记》时,全国仅有 82 块 3D 银幕,但到 2009 年底,加上为《阿凡达》紧急增设的一批银幕,全国 3D 银幕达到了 600 余块。^③可见,3D“进口大片”的引进,直接促使国内 3D 银幕数量的激增。在这样的风潮下,中国也有电影人开始尝试创作 3D 影片——2009 年的两部电影《乐火男孩》和《齐天大圣前传》分别成为我国第一部 3D 电影和第一部 3D 动画电影。

2.“国产大片”作为必然的回响

除了上文提及的重要影响之外,“进口大片”的创作手法、类型元素、制作、发行、宣传等模式更直接诱导了国产电影的“商业爆发力”,在“进口大片”与 90 年代的“准国产大片”的不断较量和碰撞中,直到新世纪以后,国产电影终于在利用本土文化资源和学习好莱坞大片奇观模式的嫁接中真正开始了全球化的电影征程。2002 年后,依托中国审美文化和跨国庞大资本的更具全球票房竞争力的“华语大片”、“中国式大片”登上国际影坛,《英雄》等一系列充斥着本土视听觉奇观的大片开始真正在票房和市场占有率上与“进口大片”并驾齐驱。至此,国产商业电影迅速发展壮大。

这一特征最初可以追溯到 2000 年李安执导的《卧虎藏龙》:跨国的投资背景和创

^① 沈芸:《中国电影产业史》,中国电影出版社 2005 年版,第 222 页。

^② 尹鸿、王晓丰:《中国电影产业年度备忘》,《当代电影》2005 年第 2 期,第 24 页。

^③ 穆德远主编:《数字时代的电影摄影》,世界图书出版公司 2011 年版,第 48 页。

作团队,在中国大陆取景、拍摄,启用众多“华语”明星,而目标群则是全球电影观众。影片中古老的东方文化符号、华丽绚烂的场景设计、唯美凌厉的武打奇观等文本特征,开启了“国产大片”的先河。从此中国电影产业进入了一个新的时代,一系列的国内著名导演前仆后继,陆续推出此类电影,直至泛滥。《英雄》、《十面埋伏》、《夜宴》、《无极》、《满城尽带黄金甲》、《投名状》、《赤壁(上)(下)》、《狄仁杰之通天帝国》、《狄仁杰之神都龙王》等这些古装大片都在这种模式套路下不断发展。

但这些古装大片始终脱离不了对宫闱、武侠等题材的编造,往往都是关于欲望张扬和权术阴谋的主题,最后的结尾也多是缺少道德的犬儒和消解正义的价值虚无。这种在文化内涵层面上的历史语境和现实价值的缺憾,恰恰是近二十年来的“进口大片”中所极力回避的。我们看到的“进口大片”尤其是好莱坞大片中,社会文化的某种冲突和矛盾最终都会以一种想象性重构来弥补现实中的无奈和残缺。这也是电影理论家安德烈·巴赞曾指出的好莱坞商业电影中的“神话性”^①——一种当代社会的理想气息和具有史诗风格的超越精神。

而在我们的很多“国产大片”中,人们很难寻找到超越世俗的侠义精神或正义的力量。其中,《英雄》中的“天下”是这方面的极致,甚至指鹿为马、颠倒黑白地为秦始皇的滥杀无辜辩护,为统治者的暴政寻找合理性。即便到了2010年,在香港导演徐克拍摄的《狄仁杰之通天帝国》中,我们依然可以看到曾经的“反叛者”狄仁杰最后还是跪地称颂“吾皇万万岁”,并“代表”先帝以顾及社稷为由,缓免了武则天曾滥杀宗室重臣的罪行。“江山”再一次战胜了“正义”!

这种价值倾向恐怕是和不少重量级的“国产大片”导演的身份有关。他们在国内外电影业的地位以及早年依附于国有电影制片厂的经历,往往使他们更接近体制和主流文化。再加上“国产大片”的投资动辄过亿,他们的身份也逐渐成为权力资本和商业资本联盟的代表。他们的创作要考虑的是大资本、大运作下的稳妥、主流,担不起挑战权威或者追求个性而造成的票房失败或政策受限。这种心态,也使他们的古装大片在看似探讨历史、人性和哲理时,恰恰湮没和回避了真正的历史价值和人文精神。

但这种资本和价值观垄断而造成的创作失范,随着青年导演的成长和类型电影的发展正逐渐被纠正。例如,今年(2014年)的古装电影《绣春刀》虽算不上“国产大片”,但其收获的来自业界和观众的好口碑,其实很重要的一部分是来源于电影在文化内核上打破了之前古装大片的思维桎梏,真正用侠气和情义回击并超越了现实的阴暗龌龊,完成了类型电影的缝合任务。

近几年来的“国产大片”还出现了像《画皮》系列、《西游降魔》、《倩女幽魂》、《白蛇传说》等神怪奇幻影片,其实这也是回避之前的古装大片的意识形态硬伤的一种策略,

^① [法] 安德烈·巴赞:《电影是什么》,崔君衍译,江苏教育出版社2005年版,第227—229页。

同时这些神怪奇幻片也更容易在中国早期电影史的发展中找到可以参照的故事原型和电影类型,叙事相对更容易驾驭。而且,从另一个角度来说,此类电影的更加奇观化和充满超现实视听想象的追求,也更符合当下以《阿凡达》、《变形金刚》、《复仇者联盟》等为代表的“超级大片”的符号特征。这些好莱坞的“超级大片”,已经用不断攀升至天文数字的全球票房,宣告了超虚幻、爆炸式的影像才能所向披靡。那些强烈的虚拟奇观和全新的视听感受,都在不断刷新电影高科技带给人们的震撼。这些大片在不可避免地固化着全球观众的观影习惯。

结语

“进口大片”从1994年登陆中国至今已有二十个年头,中国电影民族工业并没有像某些人预言的那样因“引狼入室”而全军覆没,反而是中国电影人在这场“博弈”中不断地吸收经验、吸取教训,在不断竞争中奋起直追,进而使近年来的中国电影产业整体起死回生并愈发欣欣向荣。“进口大片”的引进和发展过程,也始终和中国电影体制改革互为因果,在此不断的磨合和交融中,中国电影从几十年前的“事业”过渡为“产业”,从“计划”走向了“市场”。在中国不断现代化和全球化的进程中,“进口大片”作为一种媒介想象和符号传播,带给整个社会文化形态和人们观念认知方面的影响,是内在而深远的。

中国电影市场高速发展的趋势和无限的潜力是世人有目共睹的,但如果因此而盲目乐观则恐怕也不合时宜。2000年,好莱坞发觉到限制其顺利进入中国市场的一些障碍时,曾总结有以下几点:由中影集团行使的对进口电影的垄断;禁止好莱坞制片厂直接发行他们的电影;对进口电影征收多种费用和税金;电影审查制度,等等。虽然这么多年来中国电影产业改革已经扫除了其中的不少障碍,但今天看来,这些总结中的实质问题依然存在,这些关于“进口大片”的难题,其实也正是中国电影产业至今仍被遮掩的硬伤。“进口大片”与中国电影产业改革之间的“故事”还远没有结束,“进口大片”在中国电影发展史上的影响和意义,还将在未来进一步显现。

走下镜框式舞台的戏剧

——媒介进化视域下的戏剧传播

南京大学文学院 王 琪

摘要:在电子媒介与数字媒介主控的传播时代,戏剧媒介面临着前所未有的挑战与机遇。戏剧从镜框式舞台走向多屏时代,标志着戏剧传播从“活”的传播与“人”的传播走向固化的、机械的“物”的传播。这种转变是戏剧媒介“适者生存”的内在驱力,也是社会与观众需求的合力,但这种转变却是以戏剧“光晕”的损耗为代价的。

关键词:戏剧 媒介进化 戏剧场

20世纪80年代以来,中国戏剧逐渐失去芳华,“戏剧危机”成为学术界众口一词的说法。众多戏剧理论家就“戏剧危机”进行了深度的挖掘和探讨。例如,戏剧观念的陈旧与老套,戏剧文学创作的落后与保守,戏剧政策的僵化与模式化,这些观念都可以概括为“戏剧的危机更主要的还是来自戏剧自身”^①。本文主要从传播学角度出发,借鉴媒介进化理论对戏剧媒介在电子媒介和数字媒介传播环境下所面临的转向问题进行分析。

一 “戏剧本体”传播

媒介发展已经走过五个时期:“以声音和肢体语言为性征的口头语言媒介时代、以文字为基础的书面艺术时代、以纸张和印刷术为基础的印刷媒介时代、以电磁技术为基础的电子媒介时代,以及以数字技术为基础的数字媒介时代。”^②在电子媒介时代和数字媒介时代之前,戏剧媒介传播有两种方式:一是“戏剧本体”——剧场演出的传播;二是以文字为形式记载的戏剧剧本传播。

“戏剧本体”传播,是指以剧场为物理传播空间,以演员为核心传播介质,以形成“戏剧场”为传播效果的戏剧传播方式。对应拉斯韦尔著名的5W传播模式:谁(who?)、说什么(what?)、对谁(to whom?)说、通过什么渠道(what channel?)、取得什

^① 胡德才:《当代戏剧走向终结了吗?——朱寿桐先生商榷》,《文艺争鸣》2005年第6期。

^② 邓文华:《重申艺术与媒介的关系:从麦克卢汉到保罗·莱文森》,《宁波广播电视台大学学报》2011年第3期。

么效果(with what effect?),不难发现戏剧传播具有自己的独特性,其传播者、传播内容、传播渠道汇集于一个戏剧元素——演员身上。因此,构成“戏剧本体”传播的基本要素浓缩为:传播者/传播内容/传播渠道、观众、传播效应。

首先,传播者/传播内容/传播渠道。戏剧是“最直接的和观众交流的表演形式,每一次演出都是‘活人与活人’的交流”^①。这种“活的艺术”的传播介质的核心便是演员,包括演员的身体、演员的动作、演员的表演等。“戏剧艺术的中心是演员创造。”^②伴随戏剧的演化与发展,各种艺术手段(如灯光、道具、舞美、化妆等)陆续加入到戏剧艺术的表意传播中,这些艺术表现手段都需要一个核心引力来协调它们在剧场上的发挥,这个核心就是演员。演员的唱、念、做、打构成了戏曲表演的基本手段。“玉石桥斜倚把栏杆靠”,演员一手执扇、一手轻提罗裙、轻移莲步、花枝摇曳上桥依着栏杆,比着兰花指,娇羞掩面,再道一句“金色鲤鱼在水面朝,啊,水面朝”,闭月羞花的美景就活灵活现地出现了。同样,话剧演出中,通过演员“以歌舞演故事”实现戏剧创作的构想,完成对角色人物的塑造。演员是话剧舞台上调控其他舞台元素的中心站,一切以服务演员为主。需要说明的是,就传播渠道而言,剧场是演员的一种延伸,是“戏剧本体”传播发生的物理空间。虽然是物理空间,但却是以制造“假定性”空间为目标。“剧场作为戏剧的本质要素之一,其自在规定性对戏剧主体的审美形态的呈现起着举足轻重的作用。”^③剧场建构出的“假定性”空间,使得戏剧隔离日常生活的气息,摆脱日常生活的心灵桎梏,超越原有的物理空间,为观众营造一块充溢着生命激情、净化心灵、放飞精神的震撼力的艺术空间。德国戏剧理论家奥·威·史雷格尔说道:“剧场是多种艺术结合起来以产生奇妙效果的地方……它把一个民族所拥有的全部的社会和艺术的文明、千百年不断努力而获得的成就,在几小时的演出中表现出来,它对不同年龄、不同地位的人都有一种非常的吸引力……”^④

其次,“戏剧本体”传播是审美主体与审美客体发生审美关联的过程,并形成一种观演关系。因此除了演员之外,观众也是“戏剧本体”传播不可或缺的系统元素。“这是一种不容争辩的真理:不管是什么样的戏剧作品,写出来都是为了给聚集成为观众的一些人看的;这就是它的本质,这是它的存在的一个必要条件。不管你在戏剧史上追溯多远,无论在哪个国家、哪个时代,用戏剧形式表现人类生活的人们,总是从聚集观众开始……没有观众,就没有戏剧。观众是必要的、必不可少的条件。”^⑤在戏剧演出过程中,观众会跟随演员入戏,进入到“假定性”空间,形成一种彼此呼应、相互影响、

① 徐海龙:《“戏剧行”的形态及原型生成——戏剧传播媒介研究》,《戏剧文学》2005年第5期。

② 赵家彦:《演员创造是戏剧艺术的中心》,《上海戏剧》1980年05期。

③ 徐海龙:《“戏剧行”的形态及原型生成——戏剧传播媒介研究》,《戏剧文学》2005年第5期。

④ 转引自余秋雨《戏剧理论史稿》,上海人民出版社1983年版,第437页。

⑤ 《古典文艺理论译丛》第11册,人民文学出版社1966年版,第254—255页。

相互激发的关系。观众的存在,使得以演员为介质的戏剧传播得以扩散,就如同声音的传播要借助物质介质,继而构成观影关系的直接交流与“在场”性。要之,在戏剧传播过程中,演员的身体、动作、表情及语言和观众的“代入”共时发生,使得戏剧演出变成一个不断进行心理和情绪反馈的“场”。观众可以感受到演员在舞台上的气息,并且给予反馈,“演员、观众、剧本和剧场真正构成了一个情感的‘生态圈’”^①。

再次,“戏剧本体”的传播效应在于“戏剧行”的发生。“戏剧行”是一种观演之间共享的“审美场”,“不仅依赖于演员的表演(说白、动作、表情等)、布景、灯光、服装、道具、音响、舞美、化妆等舞台要素,还必然包括表演场所的空间结构和表演过程的时间布局以及传达给受众的各种技术乃至艺术因素等等”^②。戏剧是同一时空的群体性艺术活动,虽然戏剧可以重复演出,但对于演员与观众而言,“戏剧行”是具有时空唯一性的“场”,不可复制。每个“场”都是由同一时空下发生的观演关系产生的唯一性的心理趋同与磁力效应。演员和观众在同一时间、同一地点进行艺术创造和艺术体验,但当曲终人散,留下的只有心中“永恒的瞬间”。“天空有鸟飞过,但未留下痕迹。”正是这种看似残缺的唯一性传播酿造了戏剧的醇香。

戏剧剧本的传播是借助印刷媒介产生的大量戏剧理论书籍、戏剧剧本与记录演员、观众、剧场及戏剧的相关资料,为观众提供欣赏舞台演出后的再次阅读和回味。

二 戏剧传播的改变

随着科技的不断发展,人类社会已经进入到电影、电视、网络的电子媒介时代与数字媒介时代,各种新兴媒体使人们时刻被视觉影像所包围。在此如此纷繁、花哨的媒介环境下,戏剧必然受到冲击和震荡。媒介进化理论(Media Evolution)是从媒介生态学的视角来审视媒介发展历程与衍变过程。“它研究的是整个媒介系统中各种媒介孕育、产生、发展、融合、消亡的动态序列结构以及不同媒介间竞争、互动、共生等关联结构状态。”^③保罗·莱文森在媒介进化理论中提出了一个建设性的概念:媒介补偿。“媒介进化是一种系统内的自调节和自组织,其机制就是补救媒介,即后生媒体对先生媒体有补救作用。”^④就戏剧媒介而言,存在外化(形式)与内化(内容)两方面的补偿现象。

1. 外化补偿

外化补偿,是对“戏剧行”当下性、唯一性的媒介补偿,利用数字技术固化保存戏剧

^① 付德雷:《戏曲舞台演出传播与媒介传播之比较》,《东南大学学报》2005年第1期。

^② 施旭升、舒凌云:《审美场的形成与转换——论戏剧传播的媒介特性》,《现代传播——中国传媒大学学报》2009年第5期。

^③ 郑恩、林大力:《媒介进化论研究的五大原则》,《江苏广播电视台大学学报》2009年第2期。

^④ 杨陶玉:《媒介进化论——从保罗·莱文森说起》,《东南传播》2009年第3期。

发生的“同一时空”，将转瞬即逝的“戏剧场”物化成可供反复观摩的“文本”，继而维持其跨越时空的多元传播。这种外化补偿，使得戏剧传播的“内部核心”——演员表演的“活”的传播介质屈从于数字物质媒介，例如摄影机的位置、镜头的选择、声音的收录等，这些“物”的介质僭越“人”的介质成为戏剧艺术传播的重要因素。

外化补偿聚焦于戏剧媒介介质的补偿。艺术总是需要通过一定的具有物质属性的中介物——介质来构成鲜活的艺术形象从而得以表现和传播。从人类的传播发展史来看，结绳记事、烽火台、文身、壁画、文字、照片、电影、电视、计算机都拥有自己的传播介质。在传统传播环境中，戏剧的传播介质包括两部分：核心介质是演员，辅助介质是协助演员营造“戏剧场”的物质实体：舞台布景、灯光、服装、声音等。20世纪60年代波兰戏剧家格洛托夫斯基提出的“质朴戏剧”概念清楚地表达了核心介质与辅助介质的关系：“没有服装和布景，戏剧能存在吗？是的，能存在。没有音乐配合情节，戏剧能存在吗？能。没有灯光效果，戏剧能存在吗？当然能。……我们只剩下演员和观众了。我们可以就此给戏剧下这样的定义，即‘产生于观众和演员之间的东西’。其他是附加的——也许是必要的，但毕竟是附加的。”^①这些辅助介质构成“戏剧场”的传播因子，但需要认清的是它们只是戏剧传播的“充分条件”，而非“必要条件”。演员才是戏剧最核心的传播介质。

在电子媒介与数字媒介的传播环境下，以演员为核心介质的“活”的“戏剧本体”传播，面临着被固化、物化与机械化的大趋势。首先表现为戏剧传播进入到屏幕时代，即戏剧被搬上银幕和屏幕，或者被物化、固化在影碟与数字格式中。前面已经提到，“戏剧本体”传播方式是在同一时空维度下演员与观众（活人与活人）面对面发生的“戏剧场”的审美过程。而借助现代媒介传播的戏剧已经发生了质变，戏剧从“人”的传播转向了“物”的传播。“在影视镜头的推拉摇移之下，演员与观众达成的共时态的剧场规则也就被转化为一种新的虚拟性的审美约定。”^②其次，外化补偿还体现在以戏剧电影、戏剧电视剧为代表的新型戏剧艺术类型的出现。传统戏剧简单的道具和舞台布景以及换景造成的间断性与戏剧的“慢节奏”，已与现代观众的观赏习惯有冲突，而戏剧电影、戏剧电视补偿了传统舞台场景和环境的单调，利用电影与电视的蒙太奇手法补偿戏剧的转场与节奏，使戏剧更具整体性与连贯性。最后，创作者还利用网络的强大功能，搭建网络平台，“一些戏曲爱好者开办网站、建立论坛，介绍戏曲的相关知识，上传戏曲视频等，交流对于戏曲的看法，欣赏优秀的剧目或者唱段，共同探讨戏曲的发展前景等。这种传播形式，是对于戏曲的更深层次的传播”^③。

^① [波兰]耶日·格洛托夫斯基：《迈向质朴戏剧》，中国戏剧出版社1984年版，第22—23页。

^② 施旭升、舒凌云：《审美场的形成与转换——论戏剧传播的媒介特性》，《现代传播——中国传媒大学学报》2009年第5期。

^③ 雷红薇：《豫剧传播扩散的媒介形态演变》，《河南社会科学》2010年5月第3期。

2. 内化补偿

内化补偿,是指戏剧以自我内部消化的方式吸收其他媒介的艺术手法、创作观念、传播机制,而不只是利用其他媒介的“介质”形式。戏剧从诞生开始,就是一门综合艺术,融汇了各种艺术元素,这种综合性本质在一定程度上奠定了戏剧的内化能力。以“戏剧电影化”与多媒体戏剧为典型代表的内化补偿就构成戏剧媒介发展的重大转变。相对于戏剧而言,电影无疑是一个新生儿,但二者却从电影诞生之际就长期处于“混杂交织”的状态。电影作为后辈,在发展初期学习、借鉴、挪用了戏剧的艺术元素。而当电影形成独特的艺术形态与艺术手法后,又开始反哺戏剧,对戏剧产生强烈影响。这种关系印证了莱文森指出的媒介与媒介之间的互动关系:“一种新媒介的出现会造成对旧媒介生存的冲击,但绝不意味着对它的完全否定、抛弃;恰恰相反,它会对旧媒介进行吸纳、借鉴和扬弃,特别是在功能上实现互补。”^①例如“戏剧电影化”,电影的蒙太奇艺术解放了戏剧传统的时空调度,“打破了传统戏剧的四堵墙”^②,电影的特写、闪回、叠化等技巧扩充增补了“戏剧场”的表达手法与表征方式。“戏剧电影化”提高了“戏剧本体”传播的画面感与视觉感,顺应了“视觉文化”时代的接受习惯与“视像化”潮流。数字媒介时代,多媒体戏剧成为新宠。多媒体戏剧指“通过计算机系统所营造的虚拟环境身临其境地从事创作,将创作者的所想直接在电脑中转化为所见,并通过计算机的各种算法精确计算,进行设计、调整,最终实现最佳效果”^③。多媒体戏剧打破了传统戏剧的观演关系和“镜框式”舞台的限制,补偿了戏剧在创作环节中的互动和舞台布景的生动,这种补偿为传统戏剧提供了截然不同的观影效果。以青春粤剧《梦惊西游》为例,剧中去掉了几乎全部的舞台实景,只采用幻灯投影的方式营造出瞬息万变的虚拟场景,给观众带来非同凡响的“戏剧场”体验。上述两种内化补偿给予戏剧艺术发展的新灵感,也刺激了戏剧艺术传播观念的改变。

三 “适者生存”与“光晕”损耗

莱文森认为媒介进化与有机体进化具有同样的原则:“适者生存”。“用达尔文主义的观点来看,媒介互相竞争,争夺我们的注意力——争夺我们的时间,要我们去惠顾、去购买。我们决定出去看电影还是待在家里看电视、看书还是看录像、打电话还是发电子邮件,每一次做决定,我们都在给媒介的兴衰做出一点小小的贡献。我们就是媒介种类的环境。可以说,媒介的进化不是自然选择,而是我们人的选择——也可以

^① 陈功:《保罗·莱文森的媒介进化理论对媒介环境学的超越》,《当代传播》2013年第2期。

^② 周安华:《论当代中国戏剧的电影化倾向》,《文艺研究》2002年第5期。

^③ 樊飞燕、韩顺法:《新媒体时代舞台艺术的奇葩——多媒体戏剧》,《文化艺术研究》2009年9月第5期。

说是人类的自然选择。”^①莱文森的媒介进化论强调的是人类与媒介、媒介与媒介之间的互动关系,强调媒介进化是在人类理性选择刺激下的不断推进,媒介进化是为了满足和实现人的欲望与生理平衡。“媒介的进化,是由人指引的媒介的进化,是增加我们交流选项的进化。”^②要之,媒介的发展与变化都是与人类的接受方式、接受心理、接受环境息息相关的。

从“适者生存”的角度来思考戏剧发生的媒介补偿现象,不难发现戏剧的转变有着深刻的社会因素与观众因素。“媒介技术不断演进的动力源问题:人与社会需求的合力。”^③首先,社会传播环境逼迫戏剧传播发生改变。伴随着电视、网络的普及,人类社会已经踏入以大众传播为主流方式的“后传播时代”。“在这样一个时代背景之下,一方面是传统艺术与现代艺术并存,一些传统的艺术形态面临着艰难的坚守与漫长的蜕变过程;另一方面,则是与各种现代科技发明相联系,大量以‘复制’方式出现的艺术产品的流行与传播。”^④在这种状况下,基于“剧场”的戏剧传播方式显然不能够满足戏剧所面临的多元化的日新月异的传播环境要求。剧场消费,虽然是戏剧的主要阵地,但在当下多渠道消费环境中,选择多元化传播平台也是戏剧必须要面临的改变。戏剧舞台的数字化储存与传播,正是对此吁求的积极应对。毋庸置疑,这种媒介补偿的确为戏剧的典藏、流通与研究提供了广阔无限的空间,“科技为戏剧提供了保留真实面貌,丰富影音资料,突破过去的时空距离限制,加速、增广传播的机会”^⑤。概之,戏剧的外化补偿是社会传播主流的逼视,是观众消费行为的催生,也是戏剧本身商业发展的需求。其次,社会文化思潮与观众的接受心理迫使戏剧在内容上发生转变,也就是戏剧内化补偿的必然性。戏剧离不开传播环境,更离不开社会文化大环境的熏染。社会转型期文化消费的日趋多元化和观众审美趣味的变化和分流,是戏剧传播必须思考的问题。前面提到的“戏剧电影化”就是戏剧作为媒介自身面临着视听娱乐的传播环境而做出的尝试与变革。如话剧《绝对信号》中,使用大量的灯光造型,营造出特写镜头的效果,就是导演有意识的一次创作“戏剧电影化”改变。该剧导演林兆华说,“这个戏很多场面是‘静止’的长镜头。还要发挥特写镜头之长,特写是心灵的放大,它是观众的导游,让观众把注意力集中在人的精神状态上”^⑥。再次,这种内化补偿也是80年代戏剧“危机”的一种突围尝试。戏剧“危机”产生的原因很复杂,但不能否认的一点

① [美] 保罗·莱文森:《手机:挡不住的呼唤》,何道宽译,中国人民大学出版社2004年版,第12页。

② [美] 保罗·莱文森:《莱文森精粹》,何道宽编译,中国人民大学出版社2007年版,第282页。

③ 陈功:《保罗·莱文森的媒介演进线路图谱》,《当代传播》2012年第2期。

④ 施旭升、舒凌云:《审美场的形成与转换——论戏剧传播的媒介特性》,《现代传播——中国传媒大学学报》2009年第5期。

⑤ 吴宇、王坤:《新媒体视阈下戏剧艺术的传播与传承》,《大舞台》2012年第9期。

⑥ 高行健、林兆华:《关于〈绝对信号〉艺术构思的对话》,《探索戏剧集》,上海文艺出版社1986年版,第100页。

是，“中国话剧几十年来形式上的单调、僵化和愈趋陈旧，已经无法满足如今观众日益增长的审美多样化需要，也越来越不能适应话剧的内容主题不断深化的要求”^①。综上，戏剧媒介在“适者生存”的进化原则下，自愿或不自愿地从神坛走下已是不争的事实。

本雅明在《机械复制时代的艺术作品》一文中提出，“机械复制技术的发展则刺激了大众对艺术品的需求，人们可以轻而易举地拥有复制的艺术作品，可以在近距离内逼视它的一切隐秘的细节。于是艺术作品的‘光环’消失了，它的‘崇拜价值’严重下降了，而它的‘展览价值’则大大增加了。从这个意义上说，现代人心目中的艺术作品已从崇拜对象转变为市场上的消费品。复制品也使高雅精神、心灵上的沟通受到排斥，使艺术不再是本来意义上的艺术，而只是一种大众交流的手段”^②。借助本雅明的观点，戏剧作为七大人类艺术之一，其艺术“光晕”就是由“本体传播”产生的“戏剧场”效应。因为“戏剧场”的魔力，“每个戏剧爱好者都会时刻意识到存在着一种至高无上的统一，一种神秘的力量，一种先验和紧迫的，可以说浮动在舞台行为和观众之上的幻想……观众都被赋予一种与自己常识不符的想象，一种转化和欣喜若狂的感觉”^③。“戏剧场”使观众从本来平静、单调的日常生活节奏中断裂出来，徜徉于迥然不同的时空维度，带领观众进入到一块充满可能、充满希望、充满激情的世外桃源。而现在通过电子媒介和数码媒介传播的戏剧则隶属文化产业的分支，大众文化商品的流水线生产方式与戏剧“活”的传播方式陷入格格不入的局面。戏剧传播中“人”的核心介质、同一时空的“戏剧场”与观众的沉浸体验，这些创造方式、传播方式与接受方式都与大众文化“复制”性生产模式不相吻合。

戏剧艺术的电子化、数码化传播，一方面为戏剧传播拓展了渠道，扩大了戏剧的传播范围，也搭建了培养戏剧兴趣的平台，并且在一定程度上缓解了戏剧的生存危机；另一方面，电子化、数码化的戏剧传播的代价就是戏剧“光晕”的损耗。戏剧被搬上银幕和屏幕时，“虚拟、程式、写意的道具、布景的‘场’效应就丧失了，导演不得不借助实物化，在镜头的推拉摇移下，演员与观众达成的共时态的剧场审美规则已经破坏了”^④。这种通过画框表达的戏剧，无疑消解了戏剧艺术由“戏剧场”产生的“沉浸式体验”。观众坐在剧场听戏或者观看话剧的“沉浸式体验”被肢解成虚拟空间的观看“在场”，镜头内的场面调度与蒙太奇剪辑也无法补偿戏剧“光晕”产生的心灵冲击与精神陶醉。因为无论是电子媒介还是数字媒介，在此类传播生态环境下的戏剧从本质上仍然是被动的娱乐媒介。观众只能通过镜头感受到戏剧的神韵，这种看似主动的“看”其实是“被

^① 丁罗男：《二十世纪中国戏剧整体观》，上海百家出版社2009年版，第255页。

^② [德]瓦·本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，张旭东译，《世界电影》1990年第1期。

^③ [美]苏珊·朗格：《情感与形式》，刘大基、傅志、周发祥译，中国社会科学出版社1986年版，第462页。

^④ 吕新雨：《戏剧传统在大众传媒时代的命运》，《安徽大学学报》2000年9月第5期。

看”,观众实际上并没有观看内容的选择权。或者说,戏剧变成了屏幕中呈现的戏剧。此外,借助新媒体传播的戏剧,“沉浸式体验”面临更为彻底的改变,观众可以根据自己的时间与情绪,随意快进、后退、暂停或重复戏剧的内容,将“沉浸”转变成操纵。当剧本体传播的唯一性与主动性变成可复制与被操纵时,属于“剧本体”传播的“剧场”效应被消解、被遮盖,继而戏剧的本真“光晕”就在电子媒介和数字媒介传播过程中暗淡、隐匿。从这个角度来说,当戏剧以一种外化的媒介补偿方式(电视戏剧、戏剧影碟与数字文件)被收编到文化产业链条中,外化的媒介补偿并不能弥补剧本体的“核心介质”传播,“物”的传播并不能复活“人”的传播,戏剧必然会面临缩水与“光晕”的流失。例如戏曲电视剧,“电视技术不再简单地看成是对舞台戏曲艺术的复制与传播,而是实现镜头语言的创造功能。因此,戏曲从舞台走向荧屏,会部分舍弃戏曲中舞蹈化、程式化的形体动作,并将戏曲唱腔融入到电视的时空中去”^①。外化媒介补偿只能成为戏剧“辅助传播”的一个选项,而不能取代戏剧“活”的传播。毕竟,戏剧的“活”的艺术无法用物态的形象取代,“剧场”的魅力与诱惑也不能简化成画框中的影像活动。“‘剧场’作为戏剧审美传播最合适的媒介,是其他媒介载体无法替代的。”^②

结语

“二十世纪大众传媒的崛起和媒介选择的快速增长,已经深刻地改变了几乎整个社会的期望和日常生活模式。”^③面对这样的巨变,有悲观的学者就提出“戏剧终结”的命题。这种悲观论调与媒介进化论的乐观主义形成了反差。菲德勒在归纳媒介形态变化原则时就指出,“新媒介绝不会自发地和孤立地出现——他们都是从旧媒体的形态中逐渐脱胎出来的。当比较新的形式出现时,比较旧的形式就会去适应并且继续进化而不是死亡”。以广播为例,如何解释广播的长期存在呢?广播与数字时代的多媒体相比,实在是过于原始的媒介形态。那它为什么没有像无声电影一样退出历史舞台呢?根据莱文森的观点,广播十分精确地复制了前技术世界中“听”这个部分,这种精确性使得广播符合媒介进化的人性化趋势,即满足人的生理平衡的需要。同时,广播在新媒介环境下也与其他媒介进行了合作融合,也就是菲德勒所说的“共同演化与共同生存”。在电子传播与数字传播时代,戏剧传播必须要坚守它的独特之处——“活的艺术”,保持戏剧最质朴的手段——“活生生的演出者同观众之间的会见方式”^④。这是戏剧传播的王道。“戏剧在观众和表演者之间所实现的彼此接触与相互交流这一

^① 杨尚鸿:《戏曲电视的艺术归途:一种媒介进化论的视角》,《文艺争鸣》2011年第8期。

^② 徐海龙:《“剧场”的形态及原型生成——戏剧传播媒介研究》,《戏剧文学》2005年第5期。

^③ [美]罗杰·菲德勒:《媒介形态变化:认识新媒介》,明安香译,华夏出版社2000年版,第93页。

^④ 丁罗男:《二十世纪中国戏剧整体观》,上海百家出版社2009年版,第256页。

人类深沉而根本的需要,那是无论大银幕的电影还是起居室里的小屏幕电视都不可能满足的。在表演者和观众之间来回互动的电流一般的人类情感交流和情绪反应——包括面对喜剧时笑声的感染和在庄重的时刻出现的肃穆的沉默——这是戏剧之外的其他媒体不可能产生的。”^①只有坚守戏剧艺术的根,才能在数字媒介的强势包围下沉着应对生态环境的变化。把根留住,戏剧才能在戏剧观念上不断突破而又不会迷失方向,带来一次又一次戏剧形式的创新,例如小剧场、伸出式舞台、中心舞台等试验性探索。戏剧,作为一种人类文化与生俱来的艺术形式,戏剧创作者和理论家在谨慎之余有理由持乐观态度,相信“活人的当场交流”魅力不可替代,相信戏剧永远不会消亡。“因为它逼使人正视真实的自我,撕下面具;揭发谎言、怯懦、卑鄙、虚伪。它撼动物质令人窒息的惰性,这惰性已渗入感官最清明的层次。它让群众知道它黑暗的、隐伏的力量,促使他们以高超的、英雄式的姿态,面对命运。”^②虽有黑暗,仍是早晨。

^① 胡德才:《当代戏剧走向终结了吗?——朱寿桐先生商榷》,《文艺争鸣》2005年第6期。

^② [法]翁托南·阿铎:《剧场及其复象》,刘俐译注,浙江大学出版社2010年版,第32页。

论 3D 电影的沉浸性^①

南京大学文学院、南京艺术学院传媒学院 汪黎黎

摘要:3D 电影借助数字技术,让长期处在非主流地位的立体电影重登大雅之堂,沉浸性是其最显著的美学特征。3D 电影的沉浸性是一种电影史上前所未有的深度幻觉,它主要通过制造身体与幻影的交互感、将幻境空间最大限度地延伸并取代现实空间、让知觉系统持续浸泡在“超真实”的奇观体验之中等感官刺激手段带入并维持,有别于传统电影主要借助叙事达到角色认同所产生的心理沉浸性。3D 电影的沉浸性将电影的媒介潜能发挥到一个新的高度,却也可能因此遮蔽电影的艺术性。将沉浸性视为目的还是手段,将是未来电影发展道路的分野。

关键词:3D 电影 沉浸 在场 虚拟 空间 奇观

艺术接受中的“沉浸”,是指接受主体全身心地专注于艺术品所创造的、有别于现实的时空中,产生身临其境的参与感或“物我合一”的审美体验,在一段时间内难以分辨现实世界和虚拟世界之区别的心理效应。作为艺术媒介的电影,因其具有复制物质现实的能力,能够最大限度地缝合现实世界与虚拟世界的界限,因此沉浸性成为电影突出的媒介属性。纵观电影的发展历史,从无声到有声、从黑白到彩色,再到宽银幕、立体电影等等,每一次技术的变革都是致力于从物质层面弥合影像与现实感知的距离,进而强化电影的沉浸性;从蒙太奇理论到长镜头理论,再到电影叙事学的研究,主流电影艺术观念的演进中也始终贯穿着一条红线,那就是如何通过各种电影手段更好地操控观众的心理,使之沉浸在或梦幻、或现实的光影世界中。近年来高科技 3D 电影崛起,将电影的沉浸性提升到一个新的强度。数字技术使几乎和电影同时诞生的立体电影技术重获新生,3D 电影成为重新把观众吸引进电影院的强大号召者。这种非凡的吸引力主要来源于 3D 电影的沉浸效应,这种沉浸性既是传统电影媒介属性的延续,更是一场意味深长的激变。

^① 本文系南京艺术学院 2011 年度校级项目“数字技术与电影美学趋向研究”的成果之一(项目批准号 XJ2011009)。

一 身体在场：感官与幻影的交互

3D 电影与传统电影最根本的区别，就是它能够通过模拟人眼的立体视觉，让观众产生酷似观察现实世界时的立体感和深度感。人眼立体视觉的产生主要来自双眼的视觉差异。“深度感的产生主要是因为两个眼睛之间有一定的距离，因而能看到两个略有不同的形象。当这两者合成一个形象时，就产生了立体的印象。”^①而 3D 电影正是利用这一点，用两架相隔一定距离的摄像机模拟人的左右眼分别进行拍摄，观看时再通过立体眼镜将两套图像分别分离给双眼。“3D 电影的原理，简单地说就好比用两个镜头以人眼的两个不同方位同时拍摄下景物的像，放映时再把两个放映机拍摄下来的影像让两只眼睛分别接受，从而产生立体的印象。”^②

传统电影也具有知觉上的立体感，但这种立体感主要是借助人的视觉经验获得，而并非真正模拟人的视觉生理原理。鲁道夫·爱因汉姆说过：“任何一个立体物的视觉概念都只能以三度媒介加以再现。……如果我们想在平面上把一个立体物的视觉概念再现出来，我所能做到的一切便是将这个视觉概念翻译出来——也就是说，以二度媒介把这个视觉概念的某些结构本质描绘出来。”^③传统电影主要借助物体相对大小、遮挡和重叠、色彩变化、阴影和亮度变化、运动视差等人的视觉深度经验要素将立体物的视觉概念“翻译”（而非“再现”）出来。“翻译”总是存在一定的间接性和“误差”的，虽然人通过长期的视觉经验可以从平面的影像中感知到立体感，但这种立体感与现实视觉中的立体感还是存在相当的差距。“目前影片中的深度感是特别小的。人或物体从前向后移动时能给人有某种明显的深度感。但是，只要朝能使一切景物都非常真实地凸现出来的立体西洋镜里看上一眼，就不难发现影片的画面是多么扁平单调了。这是足以说明视觉实态和电影之间的根本性差别的另一个例子。”^④爱因汉姆这里所提到的“立体西洋镜”是观看立体照片的装置，原理和 3D 电影是相同的。这个对比可以很形象地让人感受到传统电影和 3D 电影的差别，但究竟这种“根本性差别”是什么？它给观影又造成了什么根本性的影响呢？

笔者认为最根本的是，3D 电影通过模拟人眼的立体视觉原理，制造了观看者的身体“在场”，于是感官和知觉似乎是“自动”地沉浸于电影空间之中。在现实生活中，我们观察周围事物的时候，总有一种强烈的“在场感”。所谓“在场感”，就是我们不仅看到了事物，而且强烈地感觉到它们与我们身体的关联，我们不只是被动的观看者，还具

^① 鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，邵牧君译，中国电影出版社 2003 年版，第 9 页。

^② 李相：《3D 电影美学初探》，《当代电影》2009 年第 12 期。

^③ 鲁道夫·爱因汉姆：《艺术与视知觉》，腾守尧、朱疆源译，四川人民出版社 1998 年版，第 128 页。

^④ 鲁道夫·爱因汉姆：《电影作为艺术》，邵牧君译，中国电影出版社 2003 年版，第 10 页。

有与周围事物组成的环境进行互动的功能。如最简单的,我们看到一只蚊子在头上盘旋,我们会立刻意识到它的威胁,并会不由自主地伸出双手试图拍到它或赶跑它。而如果在二维媒介上看到蚊子盘旋的影像,身体则不会产生这样的反应,因为在这种观看模式中,身体是缺席的,蚊子相对于身体的位置,很明显处于两个不同的空间中,人体除视觉以外的其他感官都安静地待在现实空间中,和蚊子所处的空间并无关联。

3D电影从物理原理上模拟了人眼的视觉功能,产生了和现实观察高度仿真的视觉效果,这种由充分的立体感和深度感支配的视觉感受,从根本上改变了观看电影时观众对自身身体位置的认知。虽然事实上观众身体并不在电影时空中,但在感知上却是身临其境的,身体和电影空间中的“幻影”之间频繁的互动成为3D电影观众最感兴趣的体验。3D纪录片《海洋》中的海底世界,使观众无数次情不自禁地伸手去“触摸”在身体周围游弋环绕的海洋精灵;《龙门飞甲》中的兵器大战,无数飞镖朝观众身体“袭来”,很多观众躲闪甚至惊叫;《阿凡达》中我们无数次跟随剧中人物“飞翔”在潘多拉星球的上空,或舒展愉悦,或紧张刺激……再加上3D电影制作者十分清楚观众的兴趣点,在场景设计、镜头语言等诸多方面刻意强化这种身体与幻影之间的互动性,将由立体感所带来的全身沉浸发挥到极致。如有研究者总结过,3D电影在镜头语言上主要运用贴近观众的视点、强化纵深对比、“探棒式”景别和“过山车式”的镜头运动来强化3D电影的媒介特质。^①3D电影仿真的立体感所带来的身体“在场”效应,使传统电影主要致力于实现的“思维沉浸于故事”转变为“身体沉浸于场景”;依靠叙事策略、步步为营的“诱导式沉浸”转变为凭借让观众“置身”于仿真空间而立竿见影的“自动式沉浸”。

二 空间重叠:幻境对现实的替代

在电影放映——观影的过程中,存在着两个空间:一个是电影银幕上所展示的,由一系列变幻运动的影像所构成的视觉空间,我们把它叫做“银幕空间”,这个空间具有虚幻性;另一个是观众所处的由一系列物质现实构成的现实空间,即“影院空间”。沉浸,意味着主体在一段时间内暂时忘却现实空间,心理上完全进入艺术虚拟的空间之中。所以从空间的角度看,电影的沉浸性实际上是银幕空间对影院空间的争夺与抢占,沉浸性的强弱,很大程度上取决于在主体心理上银幕空间在多大范围内替代了现实空间。“观众只要进入电影剧场,就身处于两个分裂的时空之中,为了克服这样一种非自然化的身体状态,近一个世纪以来的电影技术一直竭力构造一个能够引起深度幻

^① 参见李相《3D电影美学初探》,《当代电影》2009年第12期。

觉的屏幕空间以使观众忘却身体所处的剧场空间。”^①从这一目的出发,从默片时代的专业化影院开始,影院空间的基本特征——黑暗、封闭,就定型并一直延续了下来。事实证明,这种现实空间最大限度的遮蔽和隐退是最有利于凸显银幕空间的,接下来就看银幕空间是否具有足够强大的心理空间张力,来实现对影院空间的完全替代。

银幕空间对现实空间的心理替代,首先来自两个空间状态感知上的相似。传统电影的二维影像尽管也可以产生立体知觉,但这种深度感与现实体验的立体感是不同的,立体的运动投影到平面的银幕上来,观众既可以根据经验产生立体的印象,也可以单纯把它感知成平面的形象,“电影效果既不是绝对平面的,也不是绝对立体的,它介于这两者之间”^②。这种需借由理性经验中介的深度感知,某种程度上削弱了银幕空间的现实幻觉机制。观看传统电影时,这种不纯粹的立体影像总是像被限制在了二维的银幕之中,在感官的层面上,我们总感觉和它们之间相隔了一定的距离,银幕空间无法真正地延伸到现实空间之中。3D 电影带给观众的却是和真实世界极其相似的空间感受,而影院中的现实空间又被人为地挤压到极限,观众便会自然倾向于将身心贯注于光彩夺目而且感觉上极其“真实”的银幕空间之中。3D 电影中的影像看上去总是明显得凸出银幕,它们似乎“来”到了我们身边,可以与之进行“零距离”的接触。在 3D 电影的放映——观看过程中,银幕空间由于具有了鲜明的纵深维度,从而具有了冲破银幕框架的扩张力,这种扩张力使虚幻空间似乎从二维银幕中跃然而出,“吞噬”了现实空间,并重叠于它之上,最终幻境取代了现实空间。

当然,人对空间的感知是一个综合性的感官体验过程,虽然以视觉和听觉为主,但并非只是通过视听获得。从这个意义上说,目前 3D 电影中幻境对现实的空间替代仍是不完全的。未来的银幕空间可能会进一步从物理层面上向现实空间拓进,从单纯制造视听符号,向综合制造嗅觉、触觉等空间符号的方向发展,不仅是“重叠”了现实空间,而且是“融合”进了现实空间之中,真实与虚幻的界限进一步模糊。这种混合的空间将“通过一种‘自然的’、‘直觉的’和‘身体上的密集接触’界面,最大限度地激活人的多种感官。根据这一幻觉技术程序,模拟立体声、质感和触感,以及温度、甚至动觉的感官全部得到整合,向观看者传达存在于自然界复杂结构空间内的幻觉,并尽可能营造最强的沉浸感”^③。

^① 梁国伟、薛永增:《数字家庭影院:计算机与网络技术重构的观众身体空间》,《北京电影学院学报》2010 年第 3 期。

^② 鲁道夫·爱因汉姆:《电影作为艺术》,邵牧君译,中国电影出版社 2003 年版,第 10 页。

^③ 奥列弗·格劳:《虚拟艺术》,陈玲主译,清华大学出版社 2007 年版,第 112 页。

三 奇观浸泡：“超真实”的快感体验

3D电影之所以能够产生强于传统电影的沉浸性,一方面是由于它在影像外观和视觉体验上最大限度地逼近了现实。然而,光有这一点是远远不够的。试想,如果银幕上呈现的仅仅是和现实生活一模一样的,人们习以为常的人物、事物、场景,观众肯定是兴味索然的,又何以沉浸其中?这也是数字技术,特别是CG技术产生之前,只能复制现实物的立体电影受到冷落的根本原因。黑格尔曾说:“艺术观照,宗教观照乃至科学的研究一般都起于惊奇感。人假如没有惊奇感,他就还是处于蒙昧状态,对事物不发生爱好,没有什么事物是为他而存在的,因为他还不能把自己和客观世界及其中事物分别开来。……客观事物对人既有吸引力,又有抗拒力。正是在克服这种矛盾的努力中所获得的对矛盾的熟悉才产生了惊奇感。”^①数字3D电影虽然具有强大的再现现实的能力,但它的志向显然不是对现实的机械复制,而是通过把超越现实存在的东西变得比现实感受更为真实强烈的途径,制造自相矛盾式的视觉“惊奇感”。因此,3D电影产生强大沉浸性的另一个必要条件是对超现实之物的“超真实”^②再现,其实质是对超越现实感官极限的“超真实”快感体验的制造。3D电影借助数字技术所营造的虚拟世界,常常充满奇幻的色彩,是人类超越物质现实的、理想浪漫的精神世界的外化,这个虚拟世界“凭借高新技术对形态系统视觉操纵的拓展,所创造的声像系统和模糊现实与虚拟世界的能力,使得艺术作品更富整体性、开放性、多重性和变幻性,让观众在电影中认定与现实之间存在的直接和自然而然的联系,进而引领观众享受到一种崭新的情感体验,一种超越表象之上的审美体验”^③。即使是现实中存在的景观,3D电影凭借无所不能的镜头运动和立体空间的漫游,也能让观众形成现实观看时所无法实现的视角和震撼力。这种视觉快感的基本前提是强烈的真实感,而其新鲜感和冲击力又远远超越了日常经验,所以才让人欲罢不能,沉醉其中。

3D电影的媒介属性使其必然致力于炮制“超真实”的快感体验,而最有效的途径莫过于让观众“浸泡”在奇观中。电影中的奇观,就是完全屈从于视觉要求的奇特影像的“狂欢”。3D电影技术在呈现奇观方面是得天独厚的,因为奇观影像的主要特征之一,就是空间代替时间成为主宰电影的话语模式,而3D电影最擅长的,就是带领观众

^① 转引自向怀林、尹文钱《从〈阿凡达〉看视觉审美的基本走向》,《四川戏剧》2010年第6期。

^② “超真实”是法国后现代主义哲学家鲍德里亚提出的理论概念,指在不依赖于客观现实但又极度具有真实感的“拟像”先行的当代社会,传统的真实观被瓦解,“超真实”作为真实的替代品出场。本文无意于对这一理论进行阐释分析,这里的“超真实”,就是指没有现实摹本的“拟仿物”却比真实存在之物让人感觉更真实。

^③ 谭可可、辛敏嘉:《超越表象:3D电影虚拟世界视觉操纵辨析》,《求索》2011年第8期。

在空间中进行无边界、超极限的游弋。“在叙事主导的电影中,时间性关系不断地转化为叙事元素和过程的逻辑关联。因此历史感或过去感及其解释的深度往往成为叙事电影的主导范式。而奇观电影由于越加强调视觉快感本身,造成了奇观性对叙事性的压制,往往使视觉元素比叙事元素更为重要,因此叙事让位于奇观便成为不可避免的选择。这种情况的出现表明了奇观电影自身的时间(叙事)断裂和碎片化特性。”^①在 3D 电影中,奇观的空间性明显取代了叙事的时间性,时间元素成为服务于空间元素的附庸,故事断裂成连缀奇观场景的碎片。

奇观空间的连缀成为 3D 电影的基本结构形态,这使得观众观看 3D 电影时,如同来到了一个巨大的游乐场,并被先后带入一个个未知的游戏空间,等待一次次新奇的游戏体验。“奇观电影更加倾向于观众的本我及其视觉快乐原则……从叙事电影到奇观电影,还有一个重要的意义,那就是理性文化向快感文化的转变。”^②故事需要耐心静观,而奇观却只需瞬间“被卷入”。奇观影像的大量涌现和“超真实”呈现,使观众在观影过程中一直被浸泡在奇观中,一波强似一波的感官刺激带来了超越现实的快感体验,这种快感体验与对新一轮快感的本能期待使观众沉浸于奇幻空间,这构成了 3D 电影沉浸性的重要特征。由于具有立体视觉,摄影机纵深方向上的极速运动能让人产生类似坐“过山车”的体验,各种景物不断从我们身边飞速掠过,两旁正在倒塌的建筑眼看就要向我们砸来,大角度的急转弯似乎要把我们甩下悬崖……观看转换为全身体验,视觉转化为多器官的动觉,3D 电影所营造的快感体验已经超越了视觉快感,而走向了全身沉浸的身体狂欢。

四 结论与思考

沉浸性是主流电影一贯的追求。3D 电影的沉浸性是一种电影史上前所未有的深度幻觉,它主要通过制造身体与幻影的交互感、将幻境空间最大限度地延伸并取代现实空间、让知觉系统持续浸泡在“超真实”的奇观体验之中等感官刺激手段带入并维持,有别于传统电影主要借助叙事达到角色认同所产生的心理沉浸性。这种极端依赖于技术属性、并将电影的媒介潜能发挥到一个新高度的沉浸性有可能成为电影艺术在新媒体时代生存的一棵救命稻草,但其直指身体狂欢的致命诱惑能走多远,能维持多久?电影是否会就此重新回归杂耍阶段?3D 电影能否成为未来电影的主流?一系列的疑问也必将伴随 3D 电影的发展。也许这些问题都指向了同一个最简单而又最玄奥的终极命题:电影是什么?一百多年来电影对制造幻觉的沉浸性的追求究竟是目

^① 周宪:《论奇观电影与视觉文化》,《文艺研究》2005 年第 3 期。

^② 周宪:《论奇观电影与视觉文化》,《文艺研究》2005 年第 3 期。

的,还是手段?在快感文化当道的视觉时代,主流电影究竟更适合成为身体按摩,还是心灵鸡汤?这些问题的答案似乎是一目了然的,但却又因电影系统的现实复杂性而变得似乎不那么清晰。但可以肯定的是,将沉浸性视为目的还是手段,将是3D电影乃至未来电影发展道路的分野。

学界独步 历久弥坚

——评姚品文先生的朱权研究

南京师范大学文学院 孙书磊

摘要:姚品文先生作为学界唯一专力研究朱权的学者,其《朱权研究》、《宁王朱权》、《太和正音谱笺评》、《王者与学者——宁王朱权的一生》等专著开创并深化了朱权研究。这些研究不仅从历史学的角度,研究作为明初藩王代表的朱权的政治斗争经历及其历史意义,而且从文化学的角度,研究作为明初学者代表的朱权的学术之路及其学术贡献。姚先生的朱权研究,兼顾朱权作为王者和学者的双重身份,并重文献考证与文艺思辨,研究成果创获极多,研究方法发人深省。

关键词:姚品文 朱权研究 《太和正音谱》

谈及宁王,人们很容易想起明正德年间犯上作乱的朱宸濠。作为四世宁王,朱宸濠之乱不仅使自己被杀、除爵,而且也使宁王后裔蒙羞,进而累及开府宁王朱权的声誉。曾经显赫一时的宁王朱权逐渐为宁王朱宸濠的负面影响所湮没。若非被学界称为朱权研究“海内独步”(洛地《〈宁王朱权〉序》)的当代学者姚品文先生对朱权几十年来坚持不懈的研究,人们已经记不起曾经在南昌开建宁王府的朱权。姚先生不遗余力的研究,使曾经被人们淡忘了的宁献王朱权的真实形象重新站在人们的面前。这无论对历史还是现实,其意义都是非凡的。

南昌,在历史上有幸接纳了两位因皇室斗争而到来的侯王,一位是唐高祖李渊第二十二子滕王李元婴,一位是明太祖朱元璋第十七子宁王朱权。然而,两位王爷在南昌的作为、贡献及其身后的待遇却完全不同。

李元婴在世时声名扫地。《旧唐书》称其在高宗永徽年间“颇骄纵逸游,动作失度”,高宗曾“与书诫之”,永徽三年(652)“迁苏州刺史,寻转洪州都督,又数犯宪章”。《新唐书》又补充说李元婴在太宗丧期即“集官属燕饮歌舞”,狩猎时“以丸弹人,观其走避则乐”,到南昌后,“官属妻美者,给为妃召逼私之”。李元婴在南昌,“珮玉鸣鸾罢歌舞”(唐王勃《滕王阁》),无甚可说。就其对历史的贡献而言,或许只有两个方面。一是其绘画成就。他在长安生活时期即善画蝶,“内中数日无呼唤,传得滕王蛱蝶图”(唐王建《宫词》),其画由宫廷传到民间,身价极高,“滕王蛱蝶江都马,一纸千金不当价”(宋陈师道《题明发高轩过图》)。一是其在南昌建造的滕王阁。“滕王平昔好追游”(宋王安国《滕王阁感怀》),滕王阁作为历史名城南昌的地标性建筑,也正是李元婴一味走马

宴游的见证。李元婴的绘画与南昌文化无关,而滕王阁虽然成为后世南昌的历史文化标志,但作为其在南昌生活的重要组成部分,只能提醒人们不断追忆李元婴在南昌的荒淫生活。人们从韬光养晦的角度解读李元婴及其滕王阁,显然是误读!

与之不同,靖难之役后,朱权来到了南昌,他著《家训》十章和《宁国仪范》七十四章,从“本孝”、“树忠”、“敷义”、“保身”、“嘉言善行”(《家训》)等角度,“以忠孝恭俭垂训子孙”(朱谋玮《藩献记》)。朱权自己逐渐皈依道教,修身养性,同时,也“弘奖风流,增益标胜”,关心和帮助地方政府扶持文化,奖掖人才。虽然他给子孙制定的严格规范未能阻止后来的朱宸濠叛乱,但至少在朱权健在时,能保宁藩无“受显戮”(朱谋玮《藩献记》)之虞。更重要的是,宁王在南昌开府以来的百余年间,宁王府积极投身学术研究和文化建设。朱权自己主持编辑、整理和刊刻了百余种文献,涉及史学、儒家、道教、医家、兵家、农家、星历术数、音乐、书画、杂艺、文学、戏曲、类书等诸多领域。此后的历代宁王都继承这一做法,江西宁王府刻本已经成为明代最著名的藩刻本。然而遗憾的是,朱权在南昌的雅正生活不被后人所了解,其对南昌的文化贡献也被漠视!

另一个值得注意的现象是,朱权在南昌文化历史上的影响尚不及其后裔、明末清初著名画家朱耷。朱耷,朱权的八世孙,入清后号八大山人,尝为僧,隐居南昌青云谱。善画鸟鱼,简略苍劲,生动尽致,眼神中流露出怨愤之气,其书画题款“八大山人”类“哭”亦类“笑”,“世以狂目之”(赵尔巽《清史稿》)。八大山人在中国绘画史上成就卓著,影响巨大,现在更是名播海内外。平心而论,“研究其传承渊源,不能不追溯到他的始祖宁献王开启的文化传承。明初宁献王的成就和他开辟的文化事业,与二百余年后明末清初八大山人相辉映。重视八大山人令人鼓舞,但遗忘朱权却令人遗憾”(姚品文《〈王者与学者——宁王朱权的一生〉后记》)。

宁王朱权之所以不被今人重视,乃至被遗忘,其主要原因虽与朱宸濠之乱有关,然而,我们毕竟不能让前人承担后人的责任。朱权与朱宸濠,两者差异之大,不啻天壤,不可随意将他们联系起来混为一谈。然而有清以来,不乏以朱宸濠之乱为题材的文艺作品,如蒋士铨创作的《一片石》、《第二碑》二剧,在歌颂朱宸濠之妻娄素珍时,极力批判朱宸濠的犯上作乱;唐云洲撰写的《七剑十三侠》小说,用相当多的回目专门讲说朱宸濠叛乱的前因后果,等等。这些作品在一定程度上误导了人们由宁王朱宸濠而联系到宁王朱权。对于朱权的真实历史,人们本来就不是很了解,在受到朱宸濠因素影响之后,人们渐渐地习惯于用看待宁王朱宸濠的眼光审视宁王朱权。一个明显的例子就是,近年的畅销书《明朝那些事儿》这样写道:“他(按:宁王朱权)的愤怒是无法平息的,他嘱咐子子孙孙不要忘记自己受过的耻辱。”这完全是根据朱宸濠的心态而臆测朱权,殊为无稽之谈!现在更有不少以朱棣为题材的影视剧,把朱权塑造成面目可憎的丑类小人。在此情况下,一世宁王朱权给今人的印象又如何能佳!

然而,此宁王非彼宁王!无论是对历史的研究,还是当下的文艺创作,都不仅需要

还朱权以真实面目,而且更要唤醒人们对朱权的高度重视。朱权既是一位王权意义上的王者,又是一位文化意义上的学者。从王权的角度看,朱权研究将有利于进一步揭示明初繁复的历史,引导人们准确、全面地认识靖难之役的历史事实和历史规律。从文化的角度看,朱权研究将揭示朱权在历史学、戏曲学及其他诸多学科方面的贡献,从而推进和丰富中国古代学术史的研究。朱权研究有其特殊的历史意义、文化意义和学术意义,其多重意义的现实价值最终必将体现在今后南昌的文化建设与旅游开发中。这正是姚先生朱权研究的要义所在!

二十世纪的七八十年代,姚先生因为对古典戏曲教学与研究的需要而研究朱权的《太和正音谱》,继而研究朱权的人生经历及其著述。学术的冷板凳,一坐就是几十年,研究的成果则与日俱增。从姚先生第一本全面研究朱权的专著《朱权研究》(江西高教出版社 1993 年版)问世,到其后来相继出版的反映对朱权研究全面深化的《宁王朱权》(艺术与人文科学出版社 2001 年版)、《太和正音谱笺评》(中华书局 2010 年版)、《王者与学者——宁王朱权的一生》(以下简称《王者与学者》)(中华书局 2013 年版),姚先生对朱权研究的脚步始终没有停止。而今,姚先生年届耄耋,阅尽人间沧桑,其朱权研究的最新成果《王者与学者》中所体现的对朱权的理解已非偶涉朱权研究者所能企及。

姚先生的朱权研究集中在两个方面:一方面从历史学的角度,研究作为明初藩王代表的朱权的政治斗争经历及其历史意义,另一方面,从文化学的角度,研究作为明初学者代表的朱权的学术之路及其学术贡献,即对朱权作为王者和学者的双重身份进行研究。

《朱权研究》作为姚先生的第一部著作,从“朱权评传”、“《太和正音谱》述评”两大方面对朱权进行全面研究。前者研究朱权的一生经历,分“教养宫中”、“驰骋塞上”、“挟从燕军”、“韬晦南昌”、“托志翀举”、“著述纂辑”、“其他”等七部分论述;后者研究最能代表朱权学术成就的《太和正音谱》的成书年代、版本流变、文献价值、理论意义及其所存在的缺陷等问题。书后附有“朱权生平资料辑录”、“朱权著作述录”,不仅增强了该书的学术分量,而且也为后继研究者提供了资料上的便利。《朱权研究》勾勒了姚先生的朱权研究的基本框架,时隔八年之后出版的《宁王朱权》即在此基础上对朱权进行了进一步的研究。

《宁王朱权》分三卷。第一卷“朱权评传”,第二卷“《太和正音谱》述评”,第三卷“史料资料辑录”。与《朱权研究》相比,“朱权评传”不仅增添了“领袖文坛”、“家庭家族”、“归宿”等部分,而且其他各部分也增加了不少新的论题;同样的,“《太和正音谱》述评”除了增加“‘谱’的应用功能”和“历史作用”两部分外,对于《太和正音谱》的文献价值和理论意义的研究也是全新的;而对于史料资料的辑录,显示了姚先生八年来新发现的有关朱权的史料和朱权著述,其中朱权著述由 62 种增加到 71 种。如果说《朱权研究》是勾画了姚先生对朱权研究的蓝图,那么,《宁王朱权》则是姚先生对朱权研究的全面

展开,其中对朱权生平的研究已经超越一般性的以史代论,而是史论结合、以史引论,对朱权人生中的诸多扑朔迷离之处多有发覆。朱权先为王者,后兼学者,王者关乎政治历史,学者涉及学术成就,对朱权持续深入的研究,必然要求研究者的不断拓进。《宁王朱权》正体现了姚先生卓越的史识和学识。

进入新世纪之后,姚先生在朱权史实和学术的研究上继续拓进。在《宁王朱权》出版十年后,出版了学者朱权学术研究的深化之作《太和正音谱笺评》,三年后继而出版了王者朱权史实研究的深化之作《王者与学者》。

《太和正音谱笺评》有点有校,有笺有评,将整理与研究结合起来,将朱权及其《太和正音谱》研究推到一个新的层面。整理方面,以影响较大、质量较优的《涵芬楼秘笈》本为底本,以明程明善《啸馀谱》本为主要对校本,并参以黛玉轩本等其他版本以及燕南芝庵《唱论》、周德清《中原音韵》、夏庭芝《青楼集》、钟嗣成《录鬼簿》、无名氏《录鬼簿续编》、杨朝英《乐府新编阳春白雪》、《朝野新声太平乐府》、无名氏《梨园按试乐府新声》、朱权《词林雅韵》、《原始秘书》、郭勋《雍熙乐府》等元明文献,进行点与校。研究方面,从笺与评两个角度深入发掘朱权的曲学思想,把笺注对象置于中国戏曲发展史的大背景下,利用大量稀见材料尤其是较少为人留意的朱权的其他文献加以阐释,将相关的理论背景尽可能笺出,从而打破了笺者惟注的传统做法,凸现了该书笺注工作的学术性。这些评说新见迭出,是姚先生几十年系统研究朱权及其《太和正音谱》的心得体会。整理与研究的有机结合,体现了《太和正音谱笺评》所具有的工具性与理论性的双重价值。就是在这个意义上,可以说《太和正音谱笺评》既是准确而实用的工具书,又是发人深省的理论著作。

对一个历史人物的史实研究,不满足于毕其功于一役而不断深入进行的,在现代学术史上不乏其例。最知名的莫过于二十世纪吴晗先生用三十年之力四易其稿而完成的《朱元璋传》。姚先生对朱权史实的研究也经历了类似的过程。所不同者,吴先生后期的修订多受政治因素的影响,越来越缺少独立思考,而姚先生作为目前唯一一位专力研究朱权的学者,从《朱权研究》到《宁王朱权》,再到《王者与学者》,始终没有停止过独立精神下的纵深思考。

随着姚先生对更多史料的发掘,《王者与学者》也体现了姚先生对朱权一生的更多思考。朱权十六岁之国大宁,即开始着手撰写其毕生著述的开山之作《通鉴博论》,十九岁即洪武二十九年(1396)撰成。《朱权研究》、《宁王朱权》对于《通鉴博论》均未作展开讨论,《王者与学者》则作了详细的分析。对于朱元璋为何要特命朱权撰写此书,姚先生认为“书的写作不仅是学术性的,更是政治性的”,“可以此培养他(孙按:指朱权)的政治意识和治国能力”。朱元璋身边有学识的大儒不乏其人,作为间接反映其作为一代明君“继天述治,怀寰区之元元,虑胤胄之膺期”(朱权《通鉴博论序》)的史著,《通鉴博论》的撰写任务原不必委诸一位少年王爷,而朱元璋“不会为了让儿子传名后世而

弄虚作假”，其之所以命朱权撰《通鉴博论》“是通过书的写作培养这个儿子的史识”。朱元璋对爱子进行史识特别训练的用意，若非姚先生的史识已经达到相当的深度是无法意识到的。再如，朱棣兵临南京城下，用箭射信城内，信中内容为朱棣向侄儿、兄弟姐妹们说明此来被迫无奈的苦衷，口气十分恳切，学界多认为此举是朱棣为达到个人目的而采取的虚情假意的策略。姚先生在《宁王朱权》中虽然表示了不同意见，但讨论却停止在“信写得入情人理，亲切感人”。在《王者与学者》中，姚先生对此则有详细阐述，认为朱棣叙述祸缘削藩的过程虽是言辞尖锐，但也不可谓不实，进而分析：“说朱棣完全泯灭人性是没有依据的。只是他不会因为痛心而放弃他的政治目标。他是在真实的两难中选择，而不是一真一假。这才是靖难事变真正的悲剧性所在。”通过这封战地匆匆草就的亲情信剖析朱棣当时复杂的心态，姚先生对历史人物心态的解读十分精辟！

姚先生对王者朱权史实研究的卓识，不仅体现在对一些历史重要关节的研究中，在对许多历史细节的分析过程中也同样体现出来。如关于查继佐《罪惟录·宁献王权传》所谓朱棣“军中启事设二榻”一事，姚先生指出，“‘设二榻’的意义，肯定形式大于内涵。这一形式至少维护了朱权的自尊，精神上有一定的安抚，对外舆论上却大大地夸张了朱权在靖难中的作用，使朱权真正地被‘绑在了战车上’”。可谓发前人所未发。朱权于靖难之中完成了《原始秘书》、《汉唐秘史》二书的撰写，对朱权何以能够于杀声震天的战场埋头编写他的学术著作，姚先生分析：“他不参加的只是身躯；他的心，只能是时时刻刻为战场内外的厮杀而震撼。潜心学术也许是一种精神逃避。然而书毕竟是写完了。这是业绩，更是一种态度。”这就很好地解释了朱权在靖难之中与朱棣之间不便言说的微妙关系。对历史事件的揣摩如此之深，非但超出了其他论者，而且也超越了《朱权研究》、《宁王朱权》等姚先生自己的既有成果。

需要特别指出的是，姚先生对朱权王者与学者双重身份的研究，不是孤立割裂的，而是互动进行的。由研究戏曲理论进而研究《太和正音谱》，再进而研究《太和正音谱》作者朱权的史实，有着这样的经历，就决定了姚先生在研究朱权学术贡献时能够从史实出发，利用从史实研究中所获知的认识来研究《太和正音谱》及朱权的其他学术著述，也能够把朱权学术研究中遇到的问题带到对朱权的史实研究中加以解决。

姚先生在《〈朱权研究〉后记》中不无遗憾地说：“我曾列有‘引用书目’，限于篇幅，只能与‘年谱’和‘作品辑录’一并割爱了。”《宁王朱权》除了开列主要参考书目之外，还在第三卷特辟“朱权著作述录”和“朱权作品选录”两部分，以弥补《朱权研究》的不足，但是朱权年谱依然付诸阙如。《王者与学者》则在《宁王朱权》的基础上，增补了《宁王朱权年谱》、《朱权著作简表》。年谱为读者提供了更加明晰的朱权人生轨迹，与正文关于朱权一生的论述互为表里。著作简表著录的书目有 113 种，其中存本 30 种、残本 2 种、佚作 81 种，并附记了仅见于朱谋翌《续书史会要》著录的 21 种著述。从数量上看，

远远超过了《宁王朱权》著作的 71 种。这些书目或基于对现有存本文献的著录,或从史志、前人书目、有关文籍中辑录,皆审慎判断其所属文献类别、卷数、成书年代、存佚情况。作为姚先生几十年来在古籍文献中爬罗剔抉的结果,这些文献资料的发现是在对朱权人生史实和对其学术贡献的双重研究过程中完成的。

历史总会有疑云。如“塗阳”一词,经常出现在朱权著作中。《太和正音谱》记李良辰等五位是“塗阳人”,《汉唐秘史序》有“己卯兵下塗阳”语,《原始秘书序》有“其书之作,始于洪武丙子,缉于塗阳”语,《太古遗音序》有“然是书也……予昔得于塗阳,多有脱落”语,等等。“塗阳”是地名无疑。据郦道元《水经注》,历史上山西省榆次县(今山西省晋中市榆次区)曾有过“塗阳”之称,但显然与朱权笔下的“塗阳”无涉。姚先生曾在《宁王朱权》中推测“塗阳”乃取“涂山之南”意,暗指南京。后来姚先生从明初唐之淳《唐愚士诗》中查到《塗阳八咏》和《奉怀》、《辕门晓望》等诗。洪武二十年(1387),大将军冯胜、傅友德、蓝玉、李景隆等奉旨率大军出关,并修筑大宁、惠州、富峪、宽河四城,唐之淳作为幕僚随行到达大宁,并在大宁逗留了数月,期间写了许多有关大宁的诗文。姚先生从《唐愚士诗》有关“塗阳”的诗作考知“塗阳”即大宁的别称,进而发现一个值得注意的现象,朱权在他的著作中从不用“大宁”一词,而凡谓“大宁”总用“塗阳”替代。她认为,此当有其特别的用心——回避大宁之变。揭橥“塗阳”所指和朱权言称“大宁”时的倾向,是姚先生在其论著《王者与学者》中的最新成果。这一成果既解决了《太和正音谱》研究的问题,也解决了朱权在靖难之役早期的活动史实和后期的政治态度问题。姚生长于考据与思辨,非惟《王者与学者》如是,即其早年的《朱权研究》也如是,不复一一罗列。

无论是与同样因为皇室纠纷而避难于南昌的唐代滕王李元婴相比,还是与朱权后人明末清初八大山人朱耷相比,作为集王者与学者于一身、对历史与学术有巨大贡献的朱权,原本已被今人太多地遗忘和误读,然而却深得视学术研究如生命的姚先生的青睐,且惟其经过姚先生长期不懈的研究,朱权的真实历史和辉煌学术才得以重见天光!

王国维《人间词话》曾引用晏殊[蝶恋花]词“众里寻他千百度,蓦然回首,那人却在灯火阑珊处”,来比喻读书做学问的最高境界。姚先生的四部朱权研究著作,非但奠定了姚先生在朱权研究方面重要的学术地位,而且也使她达到了在研究中左右逢源的境界。如今,姚先生虽年事已高,但“衣带渐宽终不悔,为伊消得人憔悴”(宋柳永[凤栖梧]语,被王国维引喻持之以恒、无怨无悔的治学境界)的精神依然,其对朱权研究的脚步并未停止,这不能不说她是贡献给当今渐显急功近利的学界的最大财富!

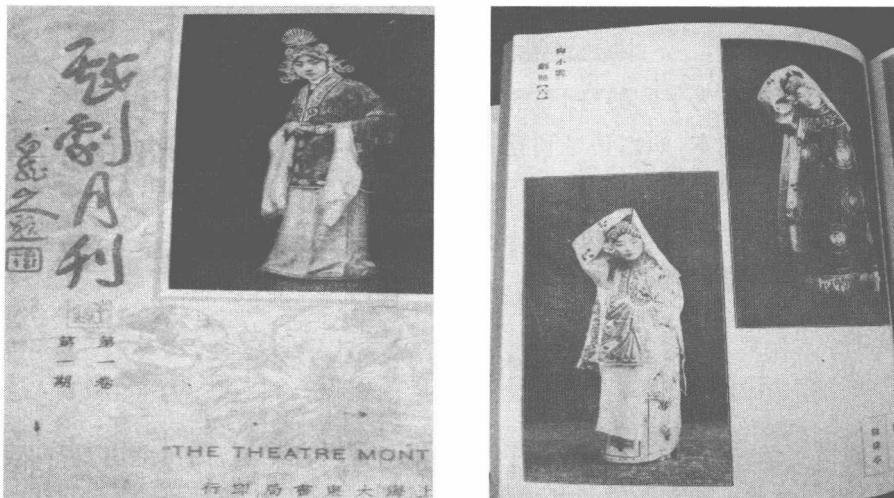
南京大学文学院图书馆馆藏民国戏剧类刊物介绍

南京大学文学院 管嗣昆

民国是中国戏剧蓬勃发展的一个时期，民族戏曲与从西方引进的话剧之间的历史交汇碰撞出了耀眼的火花。在戏曲现代化和话剧民族化的时代大旗下，民国时期产生了大量的戏剧作品和理论思考，中国戏剧从此由一元结构变成了戏曲—话剧二元结构；自晚清进入民国以来，中国印刷出版业同样进入了一个繁荣期。这二者结合便是大量戏剧类刊物的涌现。这些刊物的出版不仅满足了当时人们对于戏剧信息的需要，记录下了当时戏剧演出的盛况和戏剧家、戏剧理论家对戏剧的思考，同时也为后人研究历史提供了珍贵的史料。因为学科建设的需要，南京大学文学院图书馆现收藏了一批民国时期的戏剧类刊物，兹按照出版年份先后介绍如下。

一 《戏剧月刊》

《戏剧月刊》创办于1928年6月，由上海大东书局印行，主编为当时的著名戏剧理论家刘割公。该刊共出36期，1932年9月停刊。南京大学文学院图书馆现藏有该刊第一卷(1—2·7—8)、第二卷和第三卷(第6期缺失)。

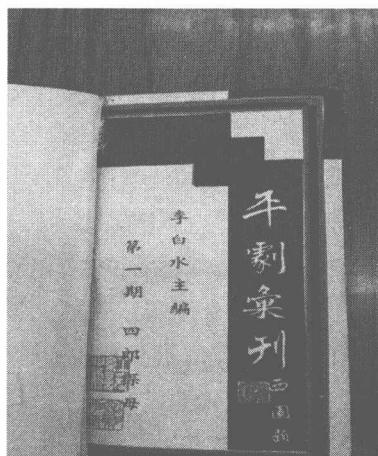


《戏剧月刊》以“旧戏”(京剧为主，包括昆曲)为研究对象，语言为文言。杂志每期

编排三个版块:铜图、脸谱、文字。铜图部分以彩色铜版纸刊登当时名伶(创刊号上有潘雪艳、程艳秋、尚小云、荀慧生等人)之生活照、戏装照、时装照;脸谱部分类似戏曲知识普及,每期介绍数个京剧脸谱;文字部分常有对旧剧唱腔、流派等方面的研究,但大多为梨园逸事、随笔、杂谈等。撰稿人主要有齐如山、郑过宜、吴我尊、周瘦鹃、周剑云等。

二 《平剧汇刊》

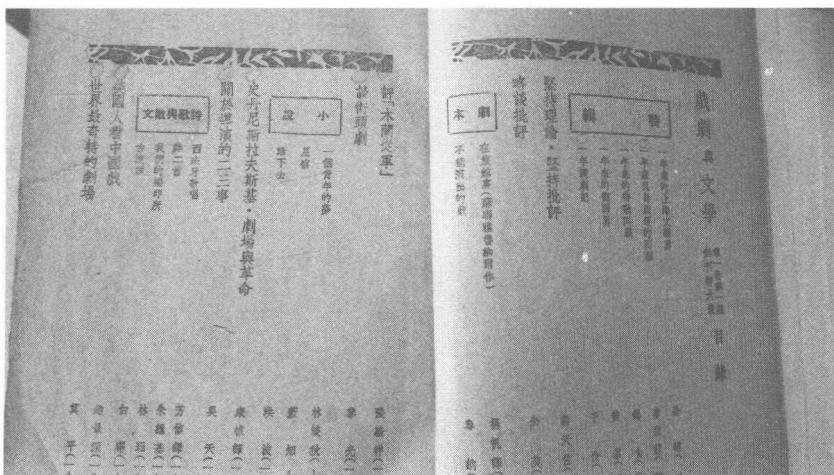
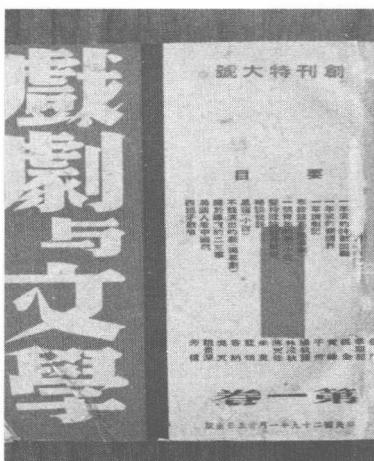
《平剧汇刊》1936年9月创刊,南京大学文学院图书馆藏有该刊1—38期。该刊由上海戏学书局发行,家庭书社出版,前32期主编为李白水,从第33期开始由沈乃葵主编。需要注明的是从第23期开始,该刊开始改变风格,刊登广告,从第33期开始,又回到了原先的风格。



编者自称所收均为平剧的“标准剧本”,是“学胡琴的蓝本,学京胡的良师”。该刊每期刊登一个平剧剧本,如创刊号刊登了《四郎探母》,2—5期分别刊登了《空城计》、《捉放曹》、《闹院杀媳》、《上天台》。该刊的特色在于“唱词声调均注明工尺谱及西乐谱并注明板眼及尖团字音使学者得此易以揣摩”。(见该刊卷首“凡例”)每期所刊剧本之前还有剧情说明帮助读者了解剧情。

三 《戏剧与文学》

《戏剧与文学》创刊于1940年1月,由戏剧与文学社主编,国民书店发行,戏剧与文学社出版。南京大学文学院图书馆藏有该刊第一卷(1—4期)。

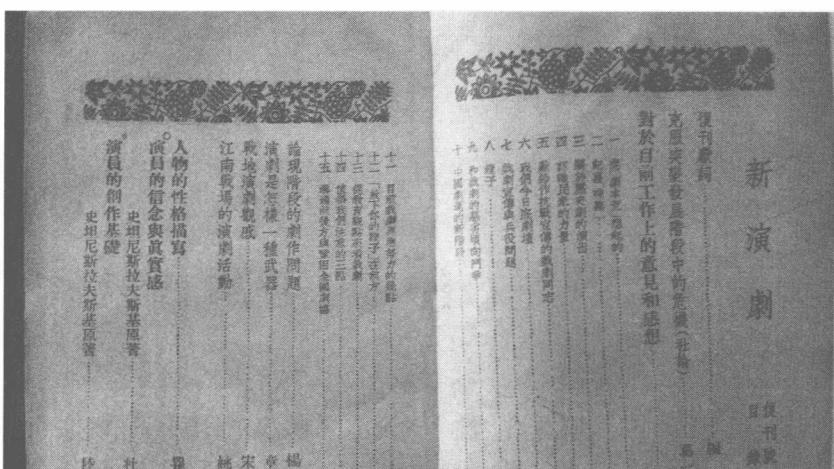


这一刊物既刊登剧本、戏剧评论、翻译理论类文章，也刊登小说、散文和诗歌。该刊创刊号上刊登了李宗绍《一年来孤岛剧运的回顾》、于伶《一年读剧记》、张骏祥《评〈木兰从军〉》等文章和苏联剧作家雅努纳尔的作品《在旅馆里》，以及容纳的话剧剧本《不能演出的戏》。

四 《新演剧》

《新演剧》杂志由新演剧社出版，上海杂志社发行，创刊于1940年6月，编辑者为章泯、葛一虹。南京大学文学院图书馆收藏有该刊的创刊号。该刊卷首有编者撰写的复刊献词和由葛一虹撰写的社论《克服突变发展阶段中的危机》。这期杂志刊载了胡风、老舍、潘梓年、余上沅、杨骚、宋之的、瞿白音等人的文章并收录了陈白尘的《罗国

富》、张季纯的《一只手》、葛一虹的《红樱桃》三个话剧剧本。这些文章和作品深刻地反映了当时时局的变化和戏剧家的关注与思考。



五 《戏剧月报》

《戏剧月报》创刊于1943年1月，出版机构为重庆五十年代出版社，编辑委员为郁文哉、陈白尘、陈鲤庭、凌鹤、曹禺、张俊祥、贺孟斧、赵铭彝、潘子农学。该刊于1943年5月停刊，前后共出版一卷5期。南京大学文学院图书馆藏有该刊全本。

这本刊物主要刊登戏剧理论(包括译文)和戏剧剧本，从其编委人员构成可以看出其在当时的重要性。如该刊创刊号对五年来重庆抗战剧运作了总结和批判，并刊登了吴祖光的五幕剧《风雪夜归人》。



编 后 记

当我接手编新一卷《南大戏剧论丛》的时候,距第一卷出版,已经过去了整整十年。十年间,中国发生了翻天覆地的变化,本书的变化也不小,主要表现在作者队伍不断扩大,研究课题持续拓展,出版质量稳步提升,学术影响逐渐显现。最初几卷,定位是论文集,作者基本都是南京大学中文系戏剧影视研究所(当时只有戏剧戏曲学一个二级学科招收博士和硕士研究生,还没有本科)的教师,由几位教授轮流编辑。后来吸收外稿,改由一人主持编务,装帧设计采用了国际流行的大开本。从2014年第10卷起,成立编委会,董健先生担任主编,复由各编委轮流主编。

十年来,本书共编发论文约三百篇。编辑方式和成书形式虽几经变化,但其宗旨始终未变,那就是启蒙立场,学术至上,注重材料,实事求是。论题则古今中外,戏剧影视,兼收并蓄。翻检这些论文,虽然也有一些不尽如人意的篇章,但总体上保持了较高的学术质量和较高的引用率,这和学界同人的厚爱与支持是分不开的。

本卷头题文章是陆炜先生的《左翼戏剧是三十年代戏剧的主流吗?》。该文对一个流行了几十年的说法提出了质疑,并给出了自己的解释,我认为结论是经得起推敲的。因为作者是田汉研究专家,曾经作为重要成员参与或实际主持过《中国现代戏剧总目提要》和《中国当代戏剧总目提要》两部重要工具书的编撰与出版工作,对近百年来出版和公演的剧目,有着全面而又深入的了解,因而文章的问题与结论都来自扎实的第一手材料,甚至是以确切的统计数字为依据的。你可以不同意他的观点,但你无法改变他的资料。当然,这只是一个开始,一个挺不错的发端,由此可以生发出许多有趣的话题,修正我们对整个现代戏剧历史的认知。

本卷还集中刊发了本专业罗慧琳、许莉莉、高子文、杨柳等几位年轻教师的论文。这些论文有一个共同的特点,就是视野宽阔,思想新锐,基础扎实,起点高。一批新人迅速成长起来,实在是一件可喜可贺的事情,它彰显着南大戏剧与影视学专业广阔的发展前景。

最后,我要向洛地先生表示由衷的敬意。他一直是我们坚定的支持者,也是我最爱读、受益最多的学者之一。这次,他给我们提供了一篇大文章,仅上篇即达五万多字。但因篇幅限制,无法全部照登,所以函请他截取一段给我们发表。但洛地先生的

反应是：我再给你们写一篇新的。听到这个消息，我很吃惊，也很感动。吃惊于他的学力，感动于他的态度。当时正是秋老虎肆虐的时候，想到老先生冒着酷暑奋笔疾书的情形，敬佩之情不禁油然而生。

在此，谨向长期给予我们支持的所有学者和读者表示诚挚的感谢。

马俊山

2014年11月28日